







Jungwirth del. et Sc. M.



Ex Libris Stephani. Bonat natione. gally anno incarnationis  
1665. Romae. adunfui.



Music. 9h 92. 377.



*Annus prof. offic. parif. fac. h. p. Catalog.*  
*ex dono d. n. g. b. r. e.* *in scriptura* *Emptus annus*  
1760

# ANNOTAZIONI

Sopra il Compendio de' Generi, e de' Modi  
*Colleg. Paris. della Musica, Societ. Jesu.*

DI GIO. BATTISTA DONI.

DOVE SI DICHIARANO I LVOGHI PIÙ OSCURI,  
*e le Massime più nuoue, & importanti si prouano con ragioni, e*  
*testimonianze euidenti d' Autori classici.*

Con due Trattati L'vno sopra i Tuoni, e Modi veri, L'altro sopra i Tuoni &  
Armonie de' gl' Antichi. Et sette Discorsi sopra le materie più princi-  
pali della Musica, & concernenti alcuni instrumenti  
nuoui praticati dall'Autore.

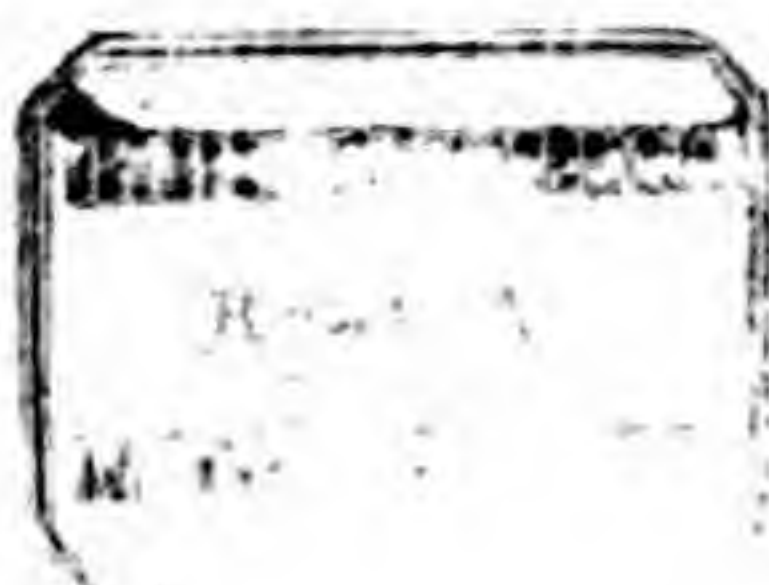


IN ROMA, Nella Stamparia d'Andrea Fei. MDCXL.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

*Al. V. mo. Sig. Don. D. M. ...*





*Imprimatur si videbitur R<sup>mo</sup> P.M. Sacri Palatij*  
**I. B. Eps Cam. Vicesgerens.**

*Imprimatur,*  
**Fr. Io. Vincentius Morenus de Mutina Mag. & Socius Reue-  
rendissimi P.M. Sac. & Apost. Palatij,**





ALL' EMINENTISSIMO  
ET REVERENDISSIMO  
SIGNOR  
CARD. ANTONIO  
BARBERINI.



*O mi sono ingegnato ( Eminentissimo Principe ) d'aggiugnere con le mie fatiche qualche perfettione alla facoltà Musicale ; non solo in ritrouare , ò più tosto resuscitare nuoue Armonie ; & far fabricare nuoui Istrumenti , per sonarle ; mà in accomodarli nuoue maniere d' Intauolatura , per esprimerle ; & anco in scoprire molti errori popolari & importanti in questa professione : & in vece d' alcuni vocaboli , & termini rozzi , oscuri , & improprij , con recarne in campo altri più proprij , acconci , & espressi-*



ui: con aiuto massime della lingua Greca; che nella Musica forse più che in ogni altra facoltà, marauigliosamente predomina, & risplende. Gran parte di queste cose hò raccolto, Eminentissimo Signore, in questo volume. di cui il fine principale essendo di giouare all' humana conuersatione; non è forse indegno per questo capo ( benché per altro sia di vil pregio) di portare in fronte il gloriosissimo nome di V. Eminenza; mentre in qualche modo seconda i suoi generosissimi pensieri; riuolti sempre ad esercitare la sua innata beneficenza à prò del genere humano; & dell' arti più pregiate. Con questa fiducia supplico V.E. che si degni d' adottare questo mio picciol parto, come cosa sua; accioche quello che gli mancherà per la bassezza del suo genitore, in accreditarsi pel mondo; & rendersi aggradeuole frà i Litterati, & Compositori; gli venga soprabondantemente somministrato dalla sublime grandezza di tanto Padrone:

&



0327145  
& affidato dalla sua potentissima protezione ;  
non tema le lingue maleuole de gl' emoli &  
inuidiosi ; che in tutte le nouità di momento ,  
& particolarmente di questa sorte , sogliono  
risentirsi. Et à V. Eminenza facendo humi-  
lissima riuerenza prego S. D. Maestà à  
concederli ogni maggiore e più compita felici-  
tà. Di Casa il dì 15. di Gennaro 1640.

Di V. Eminenza

Humilissimo e Deuotissimo Seruitore

Gio. Battista Doni.

† 4 AL





A L N O B I L E E T

*Virtuoso Lettore* .



Ome hò procurato sempre che ogni mia attione apparisca quale ell'è appresso il giuditio del Mondo; così anco non m'è parso fatica di stare à sindacato, quãdo alcuna di esse da chi che sia potesse essere sinistramente interpretata . Però ti prego Discreto, & Virtuoso Lettore, prima di passar auanti, che ti compiacci d'intendere quello che m'occorre in materia della publicatione di queste mie fatiche Musicali. L'hauer dato fuora gl'anni passati il libro antecedente à questo; & forse fuor di tempo; facendo io molto diuersa professione da quella di Musico; & poi in forma di Compendio ( onde riesce à molti difficile per causa della breuità ) non per altro è seguito



guito , che per tema ch'io haueuo, che qualch'vno non si facesse honore delle mie fatiche ; & in particolare della restauratione de' veri , & antichi Tuoni ; in ché consiste il più bello, & importante segreto di questa facoltà : hauendo gran cagione di temere di ciò , sì per i discorsi molte volte tenuti da me in questa materia ; come per quel poco di lume datone già da alcuni virtuosi Gentilhuomini miei Compatriotti : facendomi gran marauiglia , come da quel tempo in quà , nessuno si sia messo di proposito à perfectionare , & ridurre in pratica cosa tanto importante , & curiosa . Mà finalmente n'è cessata in me la marauiglia , quando hò conosciuto per esperienza, esserci hoggi in Europa molti pochi, che di questa sorte di Musica erudita, & speculatrice habbino vaghezza : se bene altrettanta ammiratione hò preso poi nel considerare la straauaganza di questo secolo ; nel quale fiorendo ogni sorte d'eruditione, e scienza ; questa sola ( che per auuentura è la più bella , e diletteuole ) sia così poco conosciuta , e stimata . Nessuno dunque dee marauigliarsi, che da due secoli in quà in circa, che questa Professione , insieme con l'altre più nobili, hà cominciato à risorgere , materia così principale , come è quella de' Tuoni , sia rimasta frà le tenebre:



cenebre :mà più tosto , che hauendo hauuto l'al-  
tre facoltà , verbi gratia , la Medicina, e l'Architet-  
tura, molti professori di esse, segnalatissimi nell'e-  
ruditione, nel giuditio, nella nobiltà de' concetti,  
nella politezza dello stile &c. questa per il contra-  
rio sia stata così poco auuenturata, che di tanti che  
ne hanno scritto , solo cinque, ò sei al più meritino  
d'esser letti. Onde procede , che tanto gli resti an-  
cora della barbarie de gl'vltimi secoli; & si risenta  
forse più dell'altre Professioni , delle calamità pas-  
sate. E tuttauia più in questo, che nel restante, sen-  
tiamo ogni dì persuadersi il volgo , che si sia per-  
uenuto al colmo, & pareggiati, anzi superati gl'an-  
tichi . Mà lasciando questo per vn'altro Discorso; &  
venendo al successo , che hanno hauuto fin'ora  
questi miei scritti; quando auerrà che sia bastan-  
tamente conosciuta l'vtilità che contengono , non  
mancherà forse , chi si stupisca che in vn secolo  
così erudito; nel Principato di così gran Pontefi-  
ce, e singolare fautore de gl'ingegni; in vna Roma,  
doue tanti gran personaggi risiedono; e doue ogni  
nobil professione , e la Musica principalmente, è in  
tanta stima , habbino fin'al presente fatto così po-  
co progresso; e che non si sia già fabricato almeno  
vna ventina d'instrumenti. Mà cesserà poi ogni  
stupore



stupore in loro, quando haueranno compreso quã-  
to grande sia stata d'alcuni la malignità, e l'inuidia  
verso di me; e come in vece di secondare i miei di-  
segni ( dalche non poteuano sperare se non hono-  
re, e profitto ) habbino più tosto cercato per ogni  
verso d'attrauerarli; con screditarli massimamen-  
te appresso i Grandi; che con l' autorità loro gl'  
hauerebbono forse aiutati, e promossi: doue io  
posso dire con verità, di non hauere hauuto vn  
minimo aiuto, nè d'opera, nè di consiglio; ò sia  
nel comporre queste opere, ò nella fabrica de gl'I-  
strumenti: mà il tutto m'è conuenuto cominciare,  
profeguire, e terminare à costo delle mie vigilie,  
sudori, e facoltà. Quanto poi io mi sia in ciò affati-  
cato non dee giudicarsi solo da questi trattati; e da  
gl'Istrumenti, che hoggi si praticano: poiche al-  
tretanto forse, ò più, m'è bisognato trauagliare,  
in dar ad intendere ad alcuni amici presenti, co'l  
discorso; & altri absenti con lettere, l'essenza, e  
proprietà de' veri Tuoni; & l'vso loro; e de gl'I-  
strumenti per ciò fabricati: & in altre cose simili.  
Mà non pertanto mi pento, ò mi pentirò giamai  
delle fatiche durateci; benche così poco gradite.  
Prima, perche al virtuoso operare è bastante pre-  
mio la coscienza istessa. Secondo, perche hauen-  
do



do fin da principio conosciuto, che questa non è mercantia da ogni fiera, come si dice; & hauen- done per ciò escluso la Volgar Gente, come si può vedere nella fine del Compendio; e dall'altra banda vedendo ch'è stata accarezzata, e gradita più, che non saprei desiderare, da due, ò tre Signori nò meno per l'esquisita letteratura, che per la nobiltà del sàgue, e gètilezza de' costumi singolarissimi; oltre l'Eminentissimo Signor Cardinale Antonio Barberini Principe d'incomparabil generosità, e d'eleuatissimo intelletto (à cui l'editione di questo libro singolarmente è douuta) assai mi pare d'hauere conseguito il mio fine; vedendola essere piaciuta à chi era principalmente destinata. Nè dubito punto, che dall'essempio di quelli molti altri mouendosi, si compiaceranno d'essercitarsi in questa veramente nobile, e caualleresca Musica; nella quale spatiosissimo campo se gl'apre di nouità singolari, & eccellenti, in ogni sorte di melodia. Però à voi riuolgendo il ragionamento, ò Giouani nobili, & eruditi, che delle dolcezze Musicali prendete diletto, con vn solenne inuito v'efforto à far qualche saggio di questa, già tanti secoli smarrita, & hora per la Dio gratia rinouata Musica (doppo che hauerete impiegato qualch'ora in questi miei deboli scritti) promettendoui che vi troue-  
rete



rete forse cose molto maggiori della vostra aspettatione e che mediate essa vi sarà facile di segnalarsi ui frà gl'altri nelle cōpositioni; nō meno che gli soprauanzate nella nascita, e nella dottrina. Sappiate dunque valer uene spiriti gentili, e nobili; & à gloria del Sommo Iddio; ad ornamento della sua Chiesa Santa; e per honesto vostro diporto; e confusione di certi guastamestieri ( che non vorrebbono vedere queste nouità ) perfectionate quello che per vtile delle Signorie Vostre è stato da mè volonterosamente intrapreso. Vi prego poi a scusare, con la vostra solita cortesia, il rozzo stile; e l'ordine poco esatto di questi miei scritti; prima, perche non hò hauuto tempo di riuederli, e limarli, come conueniua. Secondo, perche hò premuto assai nella chiarezza, per essere inteso da tutti ( quelli cioè che possiedono i principij di questa facoltà ) onde taluolta m'è conuenuto seruirmi, con qualche scapito dell'eleganza, di voci basse, e scolastiche; e ridire l'istesse cose. Terzo, perche molte aggiunte v'hò fatto di poi sparsamente in quà e là; secondo che mi veniuano in fantasia: e per ciò vi si troueranno ageuolmente molte cose strauolte, e poco attaccate. Quarto, perche studiosamente mi sono seruito d'alcuni vocaboli, e locutioni



e locutioni non vfatc forse nel buon secolo; e da  
gl' Autori claffici, per qualche particolare energia,  
che mi pareua che haueffero : non m'effendo mai  
piaciuta l'opinione di coloro, che per volere trop-  
po scrupolosamente offeruare certe regole, & au-  
torità di Scrittori, impouerifcono le lingue; in-  
vece d'ampliarle, e d'arrichirle con la diuerfità de  
gli ftili. E quinto finalmente, perche non hò mai  
fatto professione di quefta noſtra lingua volgare;  
mà più toſto della Latina; nella quale penſo di pu-  
blicare, piacendo à Dio, l'altre Opere Muſicali,  
che hò per le mani: eccettuate però le ſeguenti,  
ch'erano à ordine per iſtamparſi in queſto Volu-  
me, ſe non fuſſe creſciuto troppo; e la ſcarſità del  
tempo non me l'haueſſe vietato.

Trattato



*Trattato sopra il genere Enarmonico.*

*Discorsi cinque.*

*I. Del Sintono di Didimo, e di Tolomeo.*

*II. Del Diatonico equabile di Tolomeo.*

*III. De gl' Istrumenti di tasti.*

*IV. Della dispositione, e facilità delle Viole Diarmoniche.*

*V. In quanti modi si possa adoprare l'Accordo perfetto nelle Viole Diarmoniche,*

*Alcune Modulationi.*

Le quali con altra più commoda occasione (piacendo à Dio) si daranno fuori. Viuete felici; e ricordateui, Che

**Musica tractantibus posita, est palma in medio omnibus.**

**TA-**



# TAVOLA

## del contenuto di quest' Opera.



<b>A</b> Nnotationi sopra il Compēdio del Trattato de' Generi, e de' Modi.	
Trattato primo de' Tuoni, ò Modi veri. Al Signor Pietro della Valle. Facc.	76
Trattato secondo de' Tuoni, ò Armonie de gl' Antichi. Al Padre Leon Santi.	178
Discorso primo dell'inutile offeruanza de' Tuoni bodierni. Al Signor Galeazzo Sabbatini.	234
Discorso secondo sopra le consonanze. Al Padre Marino Mersenne.	253
Discorso terzo sopra la Diuisione eguale attribuita ad Ari- stosseno. Al Signor Piero de Bardi de' Cōti di Vernio.	284.
Discorso quarto sopra il Violone Panarmonico. Al Signor Pietro della Valle.	314
Discorso quinto sopra il Violino Diarmonico, e la Tiorba à tre manichi. Ai Signori Domenico, & Virgilio Ma- zocchi.	337
Discorso sesto sopra il Recitare in Scena, con l'accompa- gnamento d'Instrumenti Musicali. All'Eccellentissimo Signor Don Camillo Colonna.	359
Discorso settimo sopra la Ritmopeia de' Versi Latini, e la Melodia de' Cori Tragichi. Al Signor Gio: Iacomo Buccardi.	380

ANNO.



# ANNOTATIONI

sopra il Compendio.



*Ac. 1. Et non potendone formare se non dodici*) perche le due specie F, f: B b si diuidono in vn modo solo nella Diapente, e Diatesaron: hauendo in luogo della seconda diuisione la Pseudodiapente, detta quinta falsa, e'l Tritono: la quale diuisione se fusse stata ammessa dal Glareano nelle due specie, gli risultauano quattordici Modi: i quali però nel frontispizio, & dentro l'opera registrarò trà gl'altri; mà non gli riceuè per legittimi: dal che si douea accorgere che non riuscendogliene tredici, come erano nel tempo d'Aristosseno; ne quindici, quanti furono poi con due aggiunti da i seguaci del medesimo Aristosseno, molto diuersi doueuano essere gl'antichi da' suoi.

*Il che à molti piace nominar' Diuisione Harmonica, & Aritmetica*) Il Zarlino & gl'altri hanno accettato questi termini, benche poco necessarii, & non vsati auanti al Gaffuro. Diuisione Harmonica chiamano quella, nella quale la consonanza principale stà di sotto; come la quinta sotto la quarta, ò il Ditono sotto il Semiditono: nel quale modo il Concen-

A

to



to ( che costoro dicono Harmonia ) riesce migliore, & più soaue: perche le ragioni de' numeri sono disposte più naturalmente. Or' si come nella Proportionalità, ò Progressione Harmonica, precedono i numeri maggiori ( che corrispondono alle corde, & voci più graui ) à' minori, verbi gratia, quì 6. 4. 3. così nella Diuisione Harmonica il luogo graue ( che è come base, & principio dell' Harmonia ) s'alsegna alla consonanza più perfetta; ma nell' Aritmetica Diuisione si fa al contrario; ponendosi la principale consonanza di sopra, & nel secondo luogo: come nella Progressione Aritmetica de' numeri si comincia da i minori 1. 2. 3. &c. Vedasi quello che curiosamente ne scriue il P. Mersenne nel libro quinto Harmonicorum. Oltre queste c'è la Proportionalità Geometrica, & la Contrarmonica, & altre che si possono vederé appresso Boetio, Giordano, & simili autori.

*Fac. 2. Benche in molti luoghi confessi d' ha-  
uerui molte difficoltà ) come quando dice Quod si  
hec nostra falsa sunt, & Boethij Codex bene habet, omni de-  
posita tergiuersatione, stylus nobis vertendus est; ac maior  
huius commentationis pars retexenda; quam magno labore  
hactenus construximus.*

*Imaginandosi anco che il numero, ordine,  
& vocaboli de' Tuoni fossero quasi cosa ar-  
bitraria ) lo mostra in queste parole lib. 2. cap. 15. Ne-  
que de ijs cum quoquam depugnabimus; quippe qua res  
propemodum sit arbitraria, & nel cap. seguente. Multò  
verò molestius negotium est de Modorum differentijs: res  
meo quidem iudicatu superuacanea.*

*Che*



*Che furono abbracciati )* Egli s'incontrò in vn secolo, nel quale, ò perche le lettere risorgessero di fresco, ò per altro, i litterati furono molto stimati: & perciò gli riuscì di stabilire que i suoi Modi, benché tanto mal fondati.

*Se bene v'è stata poi fatta qualche mutazione circa l'ordine dal Zarlino, &c.*

Il Zarlino per quelle ragioni ch'egli adduce nella Definizione 8. Ragionamento 5. delle Dimostrazioni mutò l'ordine de' dodici Modi; cominciandolo dal C, *sol, fa, ut*; & non dal D, *la, sol, re*; come per l'auanti si faceua. mà con tutto ciò, non tutti i Musici l'hanno seguitato: onde senza molta confusione, non si possono nominare, se non vi s'aggiugne il Primo, Secondo, &c. conforme al Glareano, ò al Zarlino, &c.

*Trà i quali, perche l'Ottauo si troua hauer la medesima specie di Diapason ch' il Primo)*

Questa fù la pietra di scandalo; come si dice: imperoche conoscendo il Glareano, che l'Ottauo Tuono hauea quel l'istessa specie del primo D, d; differendo solo con l'essere tramezzato dal G, & non dall'A, andò seco medesimo diuifando; che se ne farebbono potuti aggiugnere altri quattro, con diuidere le altre quattro specie (delle cinque che riceuono due diuisioni) in altrettanti Modi che restauano. *Quare* (dice egli nel lib. 2. cap. 6.) *si Octauus vulgo alius est Modus ab septem illis veris, atque indubitatis, idque ob unicam Systematis inuersionem; necesse est quatuor reliquos Modos Nonum, Decimum, Vndecimum, ac Duodecimum in numerum Modorum admittere.* Si che il Glareano è degno di qualche scusa.



*Erano sufficientissimi quelli quattro )* lo dichiaro meglio con altre cose che seguono nel Discorso sopra l'inutile osseruanza de Tuoni moderni.

*Fac. 5. M à quanto ciò sia vano )* lo prouo meglio nel Trattato sopra il Genere Enarmonico .

*Fac. 6. Sēza prima stabilir bene le specie delle prime cōsonanze, & i Modi )* Il Zarlino fù dell'istesso parere nell'Instit. par. 4. c. 3. doue dice queste parole : *M à più presto si debbiamo marauigliare d'alcuni ( intende di D. Nicola ) che credendosi porre in vso il Genere Cromatico , e l'Enarmonico già per tanto , & tanto spatio di tempo lasciati ; non conoscendo di loro maniera , nè vestigio alcuno , non si accorgono che non hanno ancora intera cognitione del Diatonico : percioche veramente non fanno in qual maniera certi Modi si ponessero in vso , secondo il costume de gl'antichi : e quello che segue .*


*Qual varietà; e leggiadria si possa trouare nelle sue melodie )* Vedasi quello che osseruo nella fine del sopradetto Trattato .

*Fac. 7. Conuerrebbe forse il nome di Magadide )* Questo instrumento è stato poi nominato da noi in latino Helicomagadis ; perche habbiamo fatto seruire il medesimo corpo à due ; all'Elicone descrittoci da Tolomeo, & accresciuto dal Salinas ; & alla Magadide sopradetta : & in altra occasione speriamo di dichiararlo, e mostrarne l'vso, & l'utilità .

*Fac. 9. Et perciò diueniuano più languidi ,*

*&*



*E rimessi* ) Oltre queste due cagioni, che rendevano i Tuoni antichi molto efficaci, & tanto diuersi tra loro; cioè d'hauere ciascuno vna specie d'Ottava (ò Modo) & vna tensione di voce (ò Tuono) proprie; & tanto proportionate al loro vffizio; per due altri rispetti si sentiuano (& si sentono hoggi che gl'habbiamo resuscitati) molto differenti l'vno dall'altro. Prima per la diuersità delle voci: perche di sette corde dell'Ottava tre sole si comunicano frà il Sistema Dorio, e'l Frigio (prèdendoli ambedue naturali, & Diatonici, & senza mischiare il  quadro, e'l b molle) & l'altre quattro sono diuerse. Tra il medesimo Dorio, & l'Iastio vna, ò due al più si trouano comuni, & vnifone, & l'altre diuerse: & finalmente comparando il Lidio, ò l'Ipolidio con l'istesso Dorio, nè pure vna vi si trouerà comune. Di poi perche in quelle istesse corde diuerse, & non nelle comuni, si fanno le cadenze d'un Tuono comparato all'altro; ò almeno nelle prossime: verbi gratia la cadenza principale del Frigio *D la, sol, re*, si troua nell'applicarlo al Sistema Dorio in *F fa, ut*, di cisto; mà applicando il Dorio al Frigio, la cadenza principale, & cardinale (*E la, mi*) di quello si troua in *C sol, fa, ut*. di questo, propinquo al b molle di *D, la, sol, re*: onde segue che quell'interuallo ch'era di tuono, si cambia in semituono.

*Fac. 10. Per non essere le voci di questi instrumenti ordinatamente disposte* ) Di qui si può conoscere la malitiosa ignoranza di quelli che per screditare, per pura inuidia, le nostre fatiche, ardiscono d'affermare che non habbiamo trouato niente di nuouo; essendo che ne' loro Instrumenti spezzati vi trouano ogni cosa. Poiche senza parlare della vera forma, & specie dell'an.



dell'antiche Armonie in quanto sono Modi (che prima d'ogn'altro habbiamo cauato dalle tenebre dell'antichità) è cosa certa che per praticare tutti quei Tuoni che adoprauano gl'antichi, massime con varie connessioni de gl'vni con gl'altri, non solo non bastano le voci di questi loro Instrumenti spezzati, che dicono Cromatici; mà nè meno di quelli che dicono Enarmonici: come trà gl'altri hò fatto vedere all'Illustrissimo Signor Pietro della Valle particolarmente, con l'vno di questi segni  $b$ ,  $b$ ,  $\ast$ ,  $\circ$ ,  $\otimes$  doppij, & altri simili, che sono necessarij in alcune corde volendosi praticare tutte le specie con segni accidentali in relatione di diuersi Tuoni, ò Armonie disposte naturalmente, come stanno fra i tasti bianchi, ò Diatonici, come li dicono: oltre che farebbe gran temerità il dire (benche non mancheranno di quelli che alle persone idiote cercheranno di persuaderlo) che con l'istessa facilità, commodità, & prestezza, si possa caminare con le dita sù i tasti neri, & spezzati disposti in vna sola tastatura, che sopra diuerse tastature, & Armonie secondo la nostra inuentione, senza mettere à conto la commodità che si riceue da più Sistemi di poter far sentire gran diuersità trà gli vnisoni stessi, mediante maggiore, ò minore tensione delle corde; come nelle Viole, & ne' Cembali s'è praticato.

*Et erano ordinati in guisa tale)* Lo dichiaro, e lo prouo meglio nel Trattato sopra i Tuoni, o Modi veri.

*Fac. I I. M à alrouescio )* In questo consiste il segreto; & anche nell'accordare (come si dice appresso) le distanze che hanno i Tuoni frà loro; con le proprie specie, che se gl'assegnano. Il che è impossibile di poter fare



fare in altra maniera che nella nostra. Et perciò cessi hoggi mai ogni scrupolo che alcuno potesse hauere; dubitando che non habbiamo veramente colto nel segno.

*Possa essere più acuto vn tuono dell'Ipodorio )*  
 Se si prendono i Tuoni ordinati secondo le loro proprie specie, come sono ne gl'Instrumenti di tasti di nostra inuentione; & non disposti tutti à vn modo conforme l'ordine del Sistema Immobile dall'A all'a, questa distanza di tuono non s'hà da intendere di voce per voce: per esempio, ch'il G Ipofrigio sia più acuto vn tuono del G Ipodorio; perche v'è vna Terza maggiore; mà d'vna Ottaua con l'altra: perche l'Ottaua G, g. Ipofrigia tanto è più acuta dell'Ipodoria A, a. Il che ho voluto auuertire, perche molti ci s'equiuocano. Quindi è che se qualcuno canterà qualche modulatione del Tuono Dorio, verbi gratia questo verso, *Passa la vita all'abbassar d'vn ciglio*, vna Seconda maggiore più acuto, la canterà veramente nel Tuono Frigio. Mà se la canterà, nel Sistema, Armonia, o Tastatura Frigia; perche ascenderà vna Terza maggiore più sù, la canterà nel Tuono Lidio.

*Et quanto grandi, e continue siano state le destructioni de' Barbari )* chi non hà notizia di queste cose è vn gran temerario se ardisce di fare paragone trà i Moderni, & gl'Antichi nella Musica, & nell'altre facoltà; come fanno alcuni sciocchi, che si credono che quanto più si vada all'indietro ne' secoli passati tanto più si trouino le cose rozze, & imperfette.

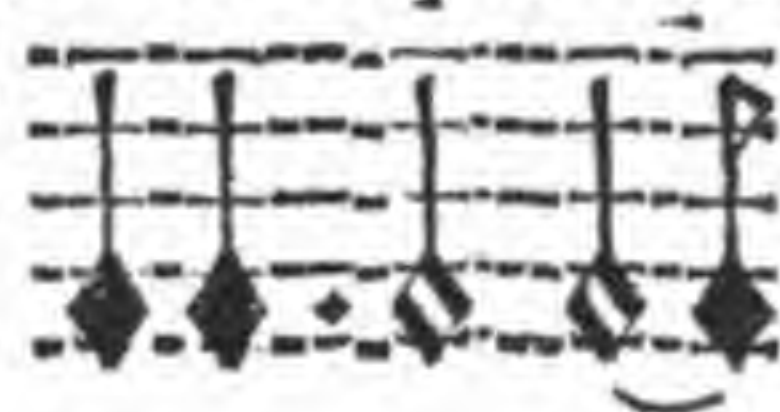
*Nella Musica al sicuro superàrono se medesimi )* Non sono già di questa opinione quelli che credono



credono che gl'antichi non haueſſero la vera arte del Cōtrapunto: perche non ſe ne troua alcun libro, nè l'vſo delle conſonanze imperfette: nè tanti instrumenti, &c. Mà quanto coſtoro s'ingannino, altroue l'hò dimoſtrato: come nel Diſcorſo ſopra le Conſonanze; & nel Trattato Latino *De preſtantia Muſicę veteris*.

*Fac. 12. L'Intauolatura de' quali, &c. è tanto difettoſa*) Mi dichiaro meglio, perche alcuno non creda ch'io parli à credenza: le note del ſuono (σημεία τῆς κρύσεως) ſono quelle che ci hà conſeruato Alipio inſieme con le vocali (σημεία τῆς λέξεως) come ſi può vedere nel ſuo libretto: doue in due ordini tutte ſono diſpoſte per ciaſcun Genere, e Tuono; per eſſempio, lo Zeta imperfetto ζ ſeruiua per eſprimere la corda, o chiauē A la, mi, re, o Proslambanomenos del Tuono Lidio; mà per la voce: & il Tau obliquo τ per eſprimere l'iſteſſa corda; mà per la parte dell'Instrumento, o del Baſſo continuo. Le note poi de' tempi o del Ritmo ci ſono reſtate (almeno alcune) in vn raccolto, o fragmento antico di varie coſe Muſicali, che ſi troua in molte Librerie: & ſono queſte, — ſegno di due tempi; L ſegno di tre tempi; ㄣ ſegno di quattro tempi; ㄤ ſegno di cinque tempi: che ſono equiualentī à queſti noſtri

Quanto alle battute, ſi contraſegnauano in queſta maniera, che à quella nota che veniua in leuare di battuta, vi ſ'aggiugneua il punto (come ſi caua dall'iſteſſo Autore) non ſ'aggiugnendo niente à quella che veniua nel poſare. Et coſi ſufficientemente reſtauano ſcompartite: perche ſe tutta la battuta per eſſempio era di ſei tempi, & ſi procedeua col Ritmo binario (cioè con la battuta eguale)

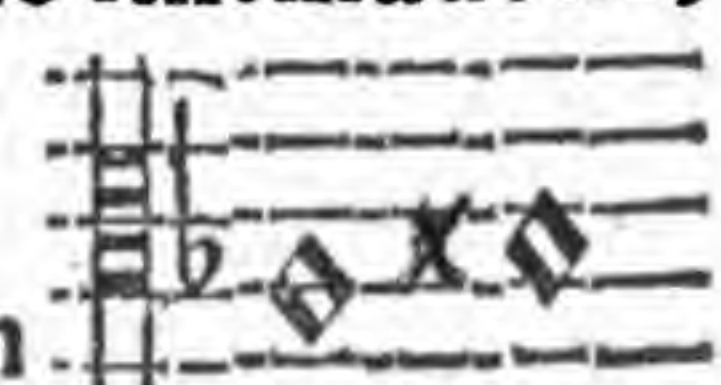




le ) tre se ne mandaua nel leuare ; e tre nel posare : mà se s'adopraua il Ritmo ternario , ò Iambico ( hoggi lo dicono con termine mal proprio *proportione* ) quattro se ne mandaua nel posare , & due nel leuare .

*Douendo hauere tali melodie i segni Enar-*

*monici* ) Lo cauo prima dall'età di quel Musico che fiorì quando comunemente si praticaua tale Genere ; & poi da questa Sillaba *μουρ*, che in lettere molto picciole si troua notata sopra la parola *μουρ* : la quale senza dubbio douette significare l'interuallo dello *spondiasmo* da me altroue dichiarato : il quale non s'vsaua se non nelle cantilene Enarmoniche , come c'insegna Aristide Quintiliano ; & non douette hauere proprio segno : sì come ne anco gl'altri interualli l'hauuano : perche i segni appresso gl'antichi Greci dinotauano le corde , o le voci ; & non gl'interualli . Mà perche fusse necessario il contrasegnare questo ; & non bastasse , per essemplio , notarlo co' segni delle due corde che lo rinchiudono , verbi gratia , così I, H ;

alla nostra vsanza  altroue probabilmente ne hò discorso .

Debbiamo dunque credere che questo poco di reliquie dell'antiche melodie , se fusse peruenuto à i tempi nostri incorrotto , e copiato fedelmente , si trouerebbe perfettissimo ; & non , come hoggi riesce , impraticabile : già che solo , ch'io sappia , è arriuato , benchè così mal concio , sino a' tempi nostri ; per diligenza di chi l'aggiunse , quando simili altre pretiose reliquie doueano ritrouarsi , al testo d'Aristide .

*Fac. 14. che si sono creduti ch'il Ritmo entr; nella constitutione de' Modi* ) Il Zarlino si persuase

B

anco,



anco, ch' il Ritmo, il metro, e le parole entrassero già nell' essenza, e cōstitutione de' Generi ; cauando ciò da vn luogo di Plutarco non bene inteso . Vedasi quello che se ne dice nel sopradetto Trattato sopra il Genere Enarmonico .

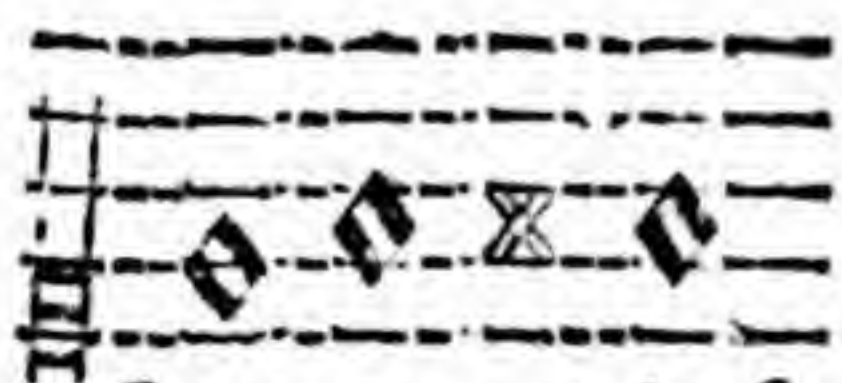
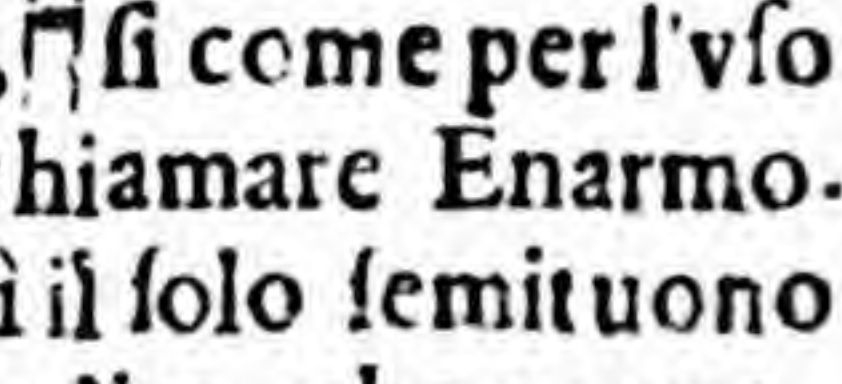
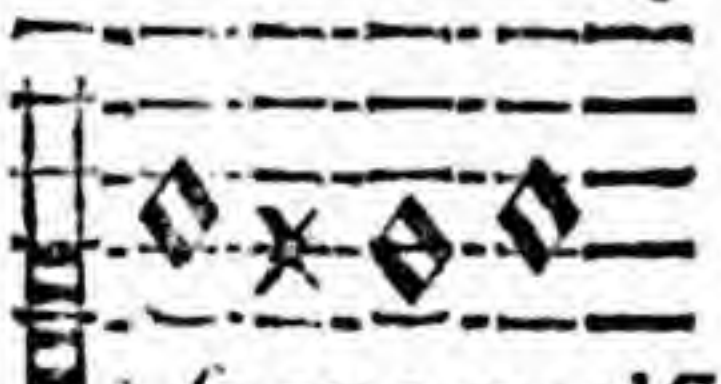
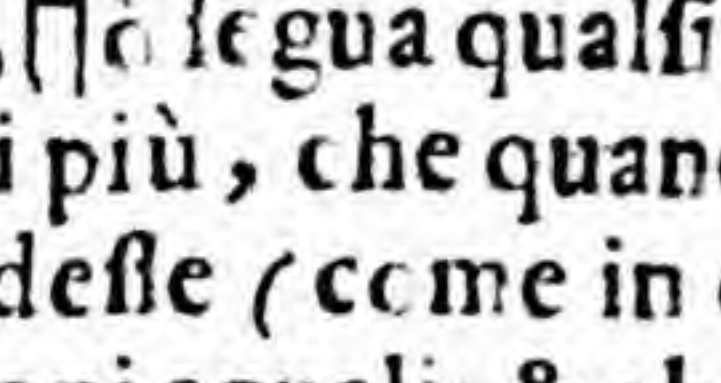
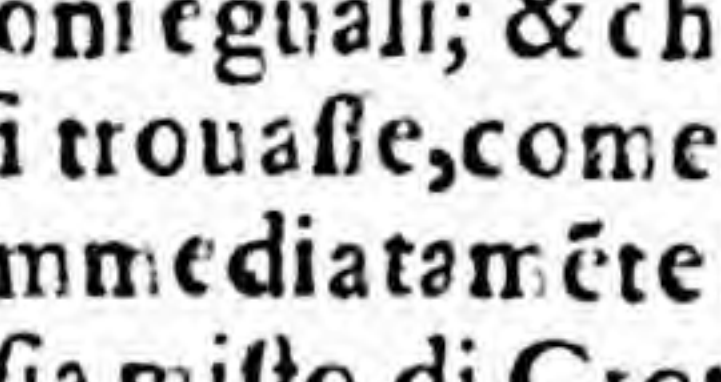
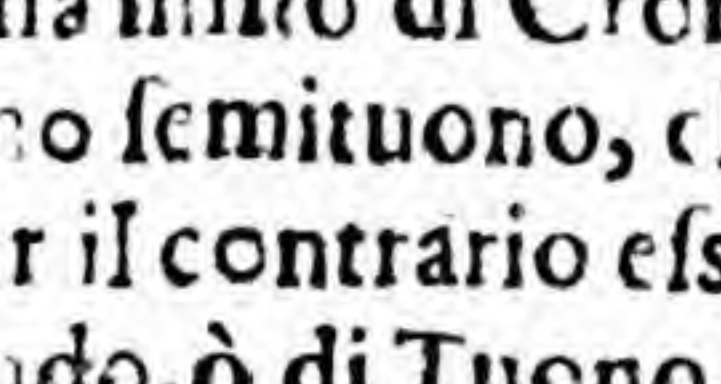
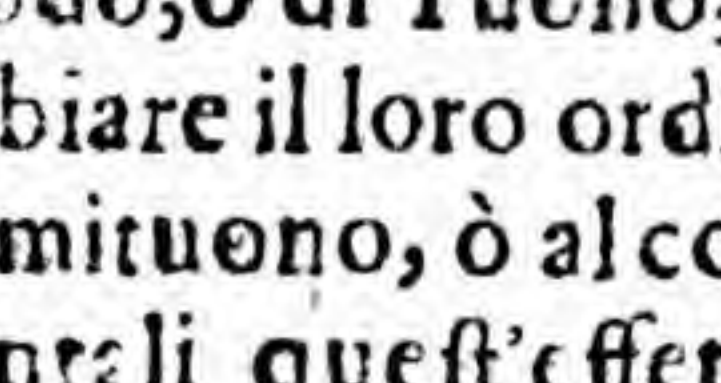
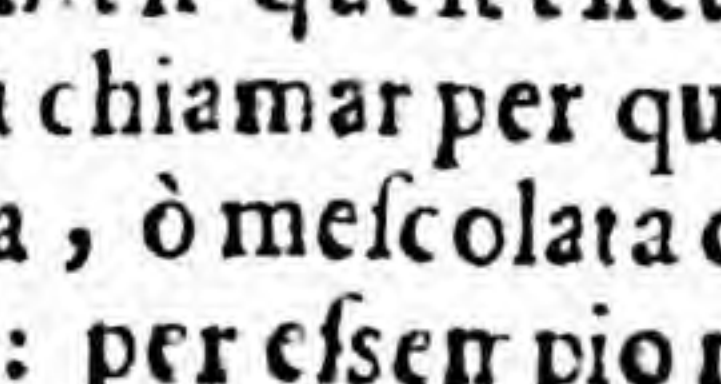
*Per sua corda cadentiale a, la, mi, re, )* Quì mi può esser mosso vn dubbio assai curioso ; al quale , per rimouere ogni scrupolo dalla mente di chi legge , voglio anticipatamente rispondere . Mi dimanderà forse qualchuno perche hauendo il Dorio per sua corda cadentiale, e cardinale a *la mi re* non meno che e, *la, mi*, non sia stata stabilita la sua specie più tosto fra l' A , & l' a , che trà l' E , & l' e ( già che si è detto ch' i Tuoni antichi non si restringono dentro vna sola ottaua ; mà due ) massime perche la quinta torni di sotto , & non la quarta . Dico dunque che ciò è auuenuto prima per la dispositione dell' antica Lira ; la quale , mentre hebbe otto corde , s' accordaua per la specie d' E , *la, mi* ; & quando glie ne fù aggiunta vna nel graue , per consequenza procedeuà per questa nona D , *la, mi, re* . Il che riuscì benissimo ; perche contenendo senza dubbio il detto Sistema le otto , ò noue voci d' vn Tenore ; le altre che s' aggiunsero nel graue per compimento del Sistema intero Disdiapason , toccarono in sorte al Basso , di cui l' infima voce era A *la, mi, re* ; e cadentiando in essa conuenientemente restaua il Tenore in E , *la, mi* ; E se pure il Basso terminaua in E *la, mi* niuna cosa proibiuà al Tenore di restare in *la mi*, per far quinta sopra esso . Secondo , non si poteua assegnare all' Ipodorio la specie E , e : perche essendo distante vna quarta sopra la specie A a , quanto il Dorio è sopra l' Ipodorio , si sarebbe continuato vn medesimo Sistema , & non formati due , come era necessario . Terzo non si poteua assegnare al Dorio la specie A , a , perche all' Ipodorio sarebbe tocco in sorte per saluare la  
distan-



distanza de' semituoni frà loro, la specie B *fa*, b *fa* del Sistema Congiunto ; che non è così ordinario, come il Disgiunto . Quarto è più ragioneuole che la specie de' Tuoni si prenda dal Sistema del Tenore, e del Soprano , che da quello del Basso , e del Contralto . Hor la specie E e , nel Dorio s'accomoda al Tenore; dunque &c. Mà se per assegnare all'Ipodorio la specie E e si fussero le altre sei consecutiuamente scompartite a i rimanenti; D, d, all'Ipofrigio, C, c, all'Ipolidio &c. molti inconuenienti ne seguivano ; perche toccando al Dorio la specie B, b, veniua ad haue- re amendue le cadenze in *mi*, cioè in b & e; & non vna in *mi*, l'altra in *re*: il Frigio l'hauerebbe hauute amendue in . Re : al Missolidio parimente toccaua la specie F f molto diuersa, & contraria alla sua propria .

*Facc. 16. Non sono mescolanza di Generi, mà di Tuoni* ) Il Zarlino conobbe anche egli , per vera la prima parte di questa propositione peroche nella proposta xi. del Ragionamento quarto, proua dottamente che le compositioni di costoro segnate con tanti diesi, & b molli non sono altrimenti Cromatiche, come comunemente si credeua; mà quanto alla seconda non l'afferma, perche non hebbe notitia della forma, & essenza de' Tuoni veri, & antichi: mà per meglio dichiarare questa propositione; auuertasi, ch'essendo l'effetto del Cromatico ( come anco dell'Enarmonico ) d'ispessare il Sistema Diatonico, & naturale ( il che segue douunque il tuono *fa*, *sol* si diuide in due semituoni; come nell'Enarmonico douunque il semituono *mi*, *fa* si diuide in due diesi ) allora s'intenderà che vna melodia habbia qualche mistura di Cromatico ; quando detti semituoni vi si tro-



ueranno in atto continuati; come qui;  Anzi, perche il semituono minore è intervallo particolare di questo Genere; come la Diefi dell'Enarmonico,  si come per l'vso d'vna sola Diefi, vna melodia si può chiamare Enarmozata, come qui  così il solo semituono minore vſato, si  può dire, che cromatizi vna melodia;  come qui  ancorche preceda,  o ſegua qualſiuoglia altro  intervallo. Dico di più, che quando bene il Cromatico procedesse (come in effetto può procedere) per due semitoni eguali; & che in qualche passo ſolamente il ſecōdo vi ſi trouaſſe, come ſopra; cioè doppo il *fa* naturale ſeguiffe immediatamēte il *fa* ſolleuato, ſi potrà dire che tal canto ſia miſto di Cromatico: perche ſe bene non precede il primo ſemituono, che dice *mi fa*; tuttauiavia è in potenza. Per il contrario eſſendo l'effetto che *fa* la Mutatione di Modo, ò di Tuono, non d'inſpeſſare gl'intervalli; mà di ſcambiare il loro ordine; cioè in luogo d'un tuono, porre vn ſemituono, ò al contrario; doue dall'vſo delle corde accidentali queſt'effetto ne ſeguirà, non ſi douerà tal melodia chiamar per queſto miſta di cromatico; mà Metabolica, ò meſcolata con corde di Modi, ò Tuoni accidentali: per eſſen pio ne' paſſi, che ſeguo



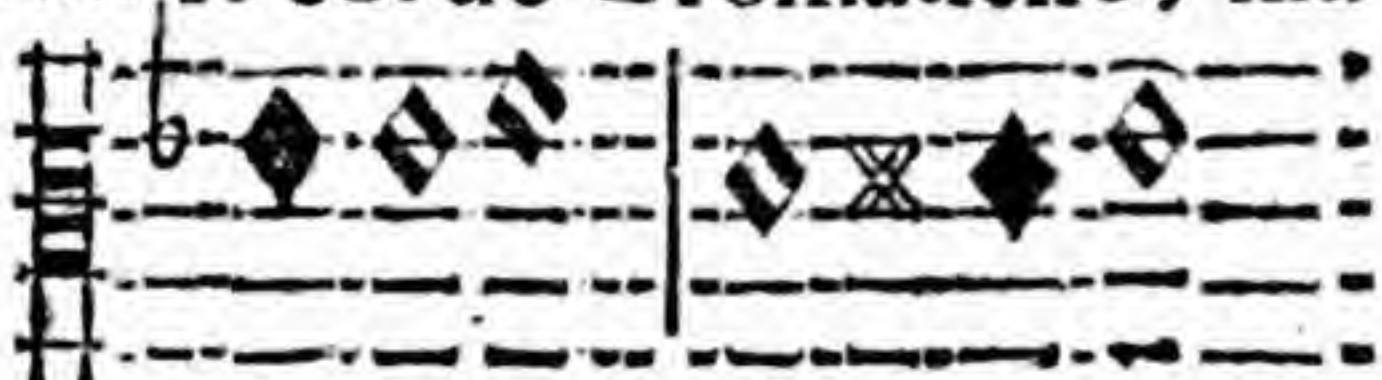
perche da quei ſegni accidentali non ſ'inſpeſſa altrimenti il Sistema, ò ſ'inducono nuoui intervalli; mà l'ordine loro ſolamente ſi traſpone; ponendoui il tuono per il ſemituono




mituono ; & questo per quello ; & alterandosi in somma le specie , ò sia di terza , di quarta , di quinta , ò d'ottava ( dalche si variano i Modi ) quindi è che non si possono , ne debbono tali Melodie chiamare cromatiche , ò cromatizzate ; mà Metaboliche , ò alterate di Modo , ò Tuono ; ò in altra maniera simile ; Et questo hà luogo ancora , quando si procede per salti : perche tanto vi s'intendono virtualmente le voci mezzane tralasciate . Quest'istesso si può mostrare anco per vn'altra via cioè per quella delle sillabe delle deduttioni : perche essendo officio del segno d'alzamento  $\times$  di mutare il *fa* nel *mi* , & del segno d'abbassamento *b* ( che da qui innanzi per essere intesi chiameremo conforme all'vso volgare di *esi* , & *b* molle ) il *Mi* nel *fa* ; se si leggesse hoggi la musica come si douerebbe , il primo passo di sopra si douerebbe preferire *Re* , *Mi* , *fa* , & il secondo *ut* , *re* , *mi* , il terzo *Mi* , *fa* , *sol* , il quarto similmente *mi* , *fa* , *sol* , & il quinto *fa* , *mi* , *fa* , come si troveranno proferite naturalmente dette sillabe nelle confessioni di più Tuoni veri ( vedasi il compendio fac. 34 ) se vi si porrà mente . Doue dunque per l'vso de' segni accidentali s'altererà poco , ò assai l'ordine delle Deduttioni , & delle Sillabe , iui s'intenderà farsi qualche Mutatione di Modo , ò di Tuono . Mà doue ( secondo l'hodier-na Pratica ) non si permuterà quest'ordine ; mà l'istessa Sillaba ( il *mi* nell'Enarmonico , & il *fa* nel Cromatico ) si proferirà consecutiivamente più graue , & più acuta , iui s'intenderà farsi mutatione di Genere . Onde si conosce , che altro el'vsare vna corda cromatica , altro l'vsarla cromaticamente : perche sempre che s'adopri il *C* . ò l' *F* . solleuato s'vsa vna corda cromatica ; mà perche tali corde sono anco Diatoniche in qualche Tuono più acuto , possono anco adoperarsi non cromaticamente , mà metabolicamente ,



licamente, per così dire ; come d'ordinario si fa : Mà se il Sistema s'inspessierà non ne' luoghi ordinarij del Cromatico ; cioè (per parlare in termini più intelligibili) trà il *fa* e'l *sol* ; mà altroue ; come tra il *sol* , & il *la* ; ouero sotto il *Mi* ; tal compositione si potrà chiamare Cromatica ; benché non s'alteri con le corde Cromatiche ; mà con le accidentali d'altri Tuoni : verbi gratia in questi due passi ,



supponendo , ch' il loro Tuono fondamentale sia il Frigio ; la prima nota segnata col nero, cioè l' *E la, mi*, col *b* molle, sarà corda del tuono Dorio , e la seconda , cioè il *D, la, sol, re*, alzato col *♯*, sarà corda del Lidio : e tuttauia ne nascono interualli, e misture Cromatiche ; benché d'altra sorte che il comune, perche vi precede il semituono minore, e poi segue il maggiore fallendo ; cōtro la forma consueta ; si come il passo che segue ,



si potrà dire assolutamente , che sia Cromatico : mà considerandolo esattamente, si trouerà misto di Genere, e di Tuono : perche la prima, seconda, e sesta nota, sono voci, o corde comuni al Cromatico , e Diatonico : La quinta è Diatonica ; mà d'vn tuono più acuto del fondamentale ; e la terza è similmente Diatonica del medesimo Tuono accidentale ; & insieme Cromatica propria del Tuono fondamentale . con che credo d'hauere breuemente dichiarato in che consista la mistura di Genere, e quella di Tuono ; e che questa seconda è senza comparatione più frequente nell' hodie rne compositioni di Musica , che la prima : la quale è anco più difficile ad intonare , non che più insolita . Del resto da questa massima che i segni accidentali induchino d'ordinario mescolanza di Tuoni ,

non



non di Genere , possiamo cauare vn Corollario vtile per la Pratica, che la Regola che danno i Moderni di non fare consonanze perfette ne gl'affronti di tali corde accidentali , e poco ragioneuole ; già che elle sono cosi ben Diatoniche come l'altre segnate naturalmente ; e non meno giuste , e determinate di sito , e di nome , di proprietà : come si può conoscere nelle Armonie doue sono naturali .

*Dunque hoggi non si trouano compositioni Cromatiche vere* ) Alcuno mi dirà forse qual sorte di modulatione è dunque *Calami sonum ferentes* di Cipriano ? Dirò ch'è Cromatica assolutamente parlando ; mà non bene osseruata ; ò per dir meglio d'vna sorte di Cromatico libero , e mescolato . Prima , perche v'è poca , ò nelsuna aria : eisendo che procede quasi sempre gradatamente per le voci propinque di tal Genere all'insù , ò all'ingiù : il che non può far sentire aria particolare di questo Genere ; che i Greci direbbono ἥδος : benche per altro la cōpositione sia soauissima . Mancanui anco passaggi con tempi veloci , e diminutioni proprie di questo Genere ; che senza lungo studio malamente nelle voci si potrebbero praticare . In oltre vi si trouano molte voci ( benche ciò si faccia per neceffità di fare il concentopieno ) le quali non sono propriamente Cromatiche , mà imprestate da altri Tuoni fuor del fondamentale della compositione ; verbi gratia il D, *la, sol, re,* & il G. *sol, re, ut,* col Diefi ♯ ; come nel passo poco fa riferito . Per il contrario , quel Madrigale Cromatico , *Il cantar nuouo* , &c. del Buttrigari à quattro è troppo osseruato ; o più tosto ristretto più del douere ; perche nõ v'adopra per tutto le corde , delle quali questo Genere e capace :



e capace : cioè il **D. là, sol, re** ; che come Nete Synemmenon Cromatica (ci cè, come *la*, e non come *sol*,) vi può entrare : e parimente la Trite Synemmenon (*b. fa*) e per conseguenza non vfa mai i tre semituoni continuati falendo dal *b*, al **D.** anzi quattro cominciando dal *b, fa*, e cinque da *a la, mi, re*, essendosi astenuto della progressione per *b*, molle non solo mescolata con quella di *b* quadro ; come quando s'adoprao li suddetti quattro , o cinque semituoni ; mà anco da per se : con che harebbe potuto rendere il Madrigale assai più vago: benche così anco non faccia mal'effetto .

*Fac. 18. Massime con le quarte dissonanti, & usate per dissonanze all'uso d'hoggi* ) Essendo la Quarta consonanza così debole, & imperfetta, quella de gl'instrumenti participati (ch'è accresciuta della metà, o d'un terzo d'un comma in circa) non è inconueniente di chiamarla dissonanza, pur che si sappia, che quella ch'è giusta, e nella sua vera proportionione si può e deue annouerare in ogni modo tra le vere, e proprie consonanze: come chiaramēte hò prouato nel Discorso 2. contra l'opinione comune de' Pratici. Ch'ella s'adopri poi per dissonanza, si verifica ne' concerti à due, mà non ne gl'altri più numerosi .

*Fac. 22. Benche alcuni vecchi, e mezzo consumati* ) Fù troppo dunque debole argomento quello, che cauò il Zarlino da questi cotali organi antichi moderni ( che quanto à quelli de' tempi più floridi, già molti secoli sono, restarono preda del fuoco ; & de' tarli) che gl'antichi non vi sonassero sopra diuerse arie all'uso nostro . Mà aggiunghiamo così di passo qualch'altra cosa degna



degnà da saperfi ; per amor di sì nobile instrumēto . Ch'è  
 sia d'origine molto antica si può conoscere non solo da  
 quello che se n'è detto nel Compendio , e dalla Descrit-  
 tione che ne fa Giuliano Apostata nell'Epigrammatario  
 Greco ; & dall'organo Hydraulico descritto da Vitruuio  
 ( mà in modo che poco se n'intende, per mancamento  
 delle figure in detto libro , & per la poca intelligenza ,  
 che hoggi s'hà di molti vocaboli ; & forse anco per la gran  
 diuersità de' nostri da quelli ) mà anco da vn'altro Scrit-  
 tore autentico : il cui luogo, per essere stato male inteso  
 dall'Interprete ; & da gl'altri , per sodisfattione de' Filo-  
 logi, qui voglio addurre : massime perche da esso ven-  
 ghiamo in notitia che la prima sua origine ( come d'altre  
 cose pregiatissime ) alla mia Nation Toscana è douuta .  
 Giulio Polluce dunque celeberrimo Grammatico ; doue  
 parla de gl'Instrumenti, cioè nel lib. 4 cap. 9. fa mentio-  
 ne frà gl'altri dell'αὐλὸς πυρρῶνς, ciò vale Flauto , ò Siringa  
 Toscana . La quale per la discriptione che ne fa , aperta-  
 mente si vede, essere l'Organo : marauigliandomi come  
 ciò non sia stato auuertito . Hauendo dunque parlato a-  
 uanti della fistula , ò siringa comune, fatta come vn'ala ,  
 con canne diseguali , soggiunge τὸ πρῶτον τὸ ἐμπαλιν ἔχων ὁ πυρ-  
 ρῶνς αὐλὸς ἀντιστραμμένη , σύειργε παρτοικῶς χαλκοῦς μὲν ὅτιν ὁ χα-  
 λamos , καὶ πῶθεν δὲ ὑποπνέομενος φύσας μὲν ὁ ἐλάττων , ὕδατι δὲ ὁ μείζων  
 ἀναθλιβόμενος , καὶ αὖραν πνέουσαν ἀφίεντι . πολυφωνὸς τις ἔστι αὐλὸς ὅστις καὶ  
 ὁ χαλκὸς ἔχει τὸ φθῆγμα ἰταμώτερον cioè: *Mà al rouerscio di que-  
 sta ( Siringa comune ) è fatto il Flauto, ò organo Toscano:  
 rassomigliante a una Siringa riuolta in giù: le canne del  
 quale sono di rame ( ò ottone ) & da basso riceuono il ven-  
 to c'ò mantici ; come nell' ( organo ) minore: ma con l'ac-  
 qua sospinta con forza , generante il vento ; come nel mag-  
 giore . Quest'istrumento è numeroso di voci ; & per cagio-*



*ne del Rame di gagliardo suono.* Dalche si può raccogliere che nel tempo di Polluce ( visse questi sotto Commodo 180. anni doppo la natiuità di Christo) anzi di quegl'autori, onde cauò queste cose, non s'vsaua se non l'organo picciolo; quale è il nostro portatiuo; & quello che si vede nel mentouato balso rilieuo: benche l'Hydraulico, ò quello da acqua si facesse maggiore; & amendue di rame, bronzo, ò ottone: che a tutte queste cose corrisponde la voce equiuoca χαλκός.

*Fac. 27. quando tasteggiandosi le corde percoteßero negl'angoli.)* Di questo haueuamo qualche sospetto; mà questo inconueniente ( come hà mostrato l'esperienza poi ) non succede, ancorche il manico sia molto stretto, & le corde trà loro vicine.

*Si potrà dunque fare di un sol pezzo, ò di due )* Del primo modo ci siamo seruiti come più facile, e spedito, etiamdio nel Violone Panarmonico, benchè di manico assai lungo.

*Recignere, attorno attorno con qualche tasto )* Questo pratichiamo noi in tutte le sorti di viole in quel tasto che termina E, la, mi, & B, mi.

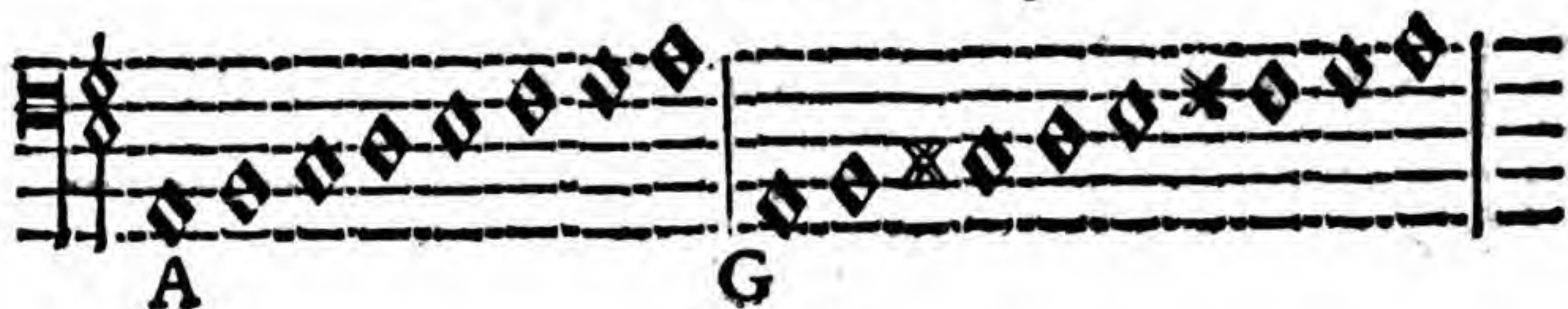
*Fac. 29. Mi pare anco molto a proposito di due Sistemi segnare l'uno co'l nero )* Si può anco in vece della differenza de' colori, adoprare due, ò più sorti di lettere, come le formatelle, & le corsue; mà assegnando alle corde d'amendue i Sistemi le medesime due chiaui E, la, mi, & A, la, mi, re ( come doppo stampato il libro s'è fatto ) è tanto facile il ritenere à men-



te i nomi, e siti di ciascuna voce, che questa diligenza riesce poco necessaria.

*Facc. 32. dichiareremo con alcune poche figure*) Per maggiore satisfattione de gli studiosi voglio mostrare come il Tuono ; & Modo Ipodorio (ch'è il principio, e fondamento di tutti) si possa mutare prima ne gli altri sei Modi ; & poi ne' sei Tuoni separati dal Modo; che sono l'Iposfrigio, l'Ipolidio, il Dorio, il Frigio ; e'l Misolidio ordinatamente posti, & dimostrati ( nelle prime figure ) con le lettere cardinali di ciascuno.

*Sette Modi diuersi.*





*Sette Tuoni diuersi.*

Doue si può osseruare, che con l'istesso numero di segni  
 accidentali si formano i Modi, & Tuoni trà loro corri-  
 spondenti. Poiche dunque questi vocaboli T V O-  
 N O, & M O D O, hora significano l'istesso, hora  
 si prendono in diuersi significati, & più o meno lar-  
 ghi, o ristretti, sarebbe molto conueniente per sfuggire  
 gli



gli equiuoci di seruirsi della voce Harmonia, come gl' Antichi faceuano, per quella diuersità di Sistema, che abbraccia l'vno, & l'altro, cioè il Tuono, e'l Modo presì nel proprio significato; come si vede nella facciata 34. del Compendio. Con tutto ciò per sodisfattione de' più curiosi, & sottili, voglio auuertire due cose; l'vna è che questa voce Armonia si può intendere tal volta separata da gl'altri due; come quando si piglia semplicemente per tutto il Sistema, ò dispositione di voci accomodate secondo l'vno de' trè Generi; senza far riflessione in qual specie cominci, ò finisca; & quanto s'estenda, verbi gratia nella figura che segue.



Harmonia, Tuono, Harmonia Ipodoria,  
& Modo Dorio. Tuono Frigio, Modo Dorio.



Harmonia Ipodoria  
Tuono Eolio, Modo  
Ipolidio.

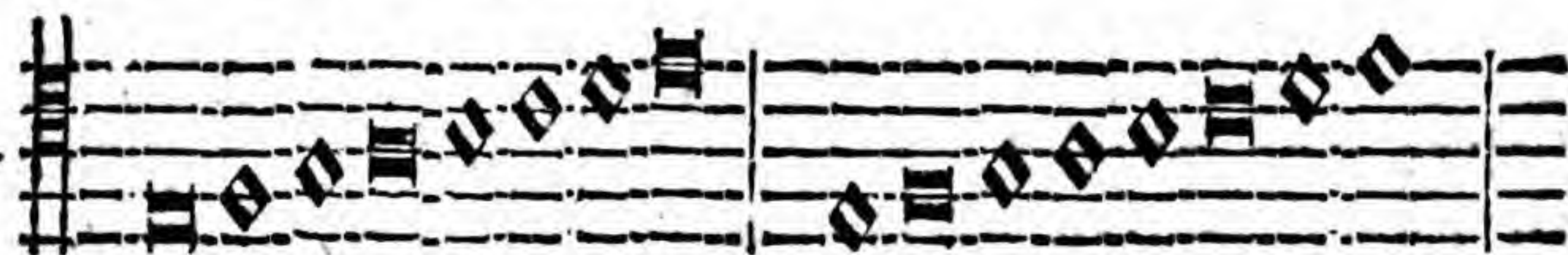
La prima casella dimostra vn'instrumento che habbia le sue corde naturali, e principali (ò come dicono Diatoniche) accordate al Tuono più commodo, cioè Dorio; e terminato fra le corde cadentiali di quel Modo; ò sia  
d'vna



d'vna ottava, di due, ò di tre &c. La seconda dimostra vn'altro Instrumento, ò sia di dispositione di voci, che non continua il primo Sistema, & ordine di Tuoni, e semi-tuoni; mà per essemplio in vece di due tasti bianchi ne tocca due neri, & diesati; & per consequenza forma diuersa Harmonia dalla precedente Doria. Il suo Tuono, poi è Frigio, perche si canta questa seconda ottava vna seconda maggiore più acuta della prima: Mà il Modo è similmente Dorio, perche procede per la medesima specie. La terza casella procede per l'istessa Harmonia, cioè l'Ipodoria, perche tal'è la diuersità (cioè di due diesi) di questa Armonia fondata sopra il Sistema Dorio; quãto al Tuono lo dimostra Eolio; perche è vna 3. minore sopra il Dorio; e'l Modo Ipolidio; perche cõttiene la specie d'*F*, *fa* *ut*. Anzi si potrebbe anco in qualche senso far differēza dal Sistema all'Armonia: verbi gratia se nell'istessa serie di voci prendendo quest'ottava dall'*E* all'*e*, & questa settima dall'istessa *E* al *D*, noi dicessimo che fusse l'istessa Armonia; mà diuerso Sistema; in quanto è diuerso vn Heptachordo, da vn'Octachordo; benchè veramente questa par troppa sottigliezza; entrandoci la distinctione Logica di specie, & d'indiuideo. Mà nell'vnione di più Registri dell'organo, questa diuersità meglio s'osserua: poiche quei Registri sono certamente diuersi Sistemi; mà l'Armonia è l'istessa; se però alcuno non volesse dire, che fusse sempre l'istesso Sistema replicato. La seconda cosa ch'io auuertisco è ch'il vocabolo Modo, parimente si può pigliare in diuersi sentimenti: imperoche oltre quello della specie (d'ottava) può significare anco la diuersità del cadentiare, e modulare; la quale non sempre s'accorda con la specie del supposto Tema. Per essemplio vna Melodia può contenersi frà i termini del Modo Dorio *E e*; & fare le sue posate, & cadenze nel *fa*: il quale stile



Stile si potrà dire che sia vn Modo Lidio ; & se farà le cadenze in *re*, & nell'*ut*, il Modo sarà Frigio; come si mostra nella figura seguente .



Specie, e Modo Dorio      Specie Doria Modo Lidio



Specie Doria Modo Frigio .

g

A talche si vede che non solo la voce Tuono è equiuoca, & come dicono i Greci πολύσημος; mà anco Armonia, e Modo da i Greci detto ῥήπος: oltre che quest'istessi vocaboli corrispondono a quello che volgarmente diciamo maniera, ò stile come; la maniera, ò stile antico, ò moderno: lo stile del Palestrina, del Pecci &c. & appresso gl'antichi *Modus Philoxeni, Timotei &c.*

*Fac. 33. Terzo Modo secondo altri quinto* ) è manifesto che questa specie E e, costituisce il terzo modo de' moderni conforme al Glarcano, & la comune de' musici, che mettono il primo in D. *la, sol, re*, mà il terzo conforme al Zarlino, & suoi seguaci, che cominciano da C. *sol, fa, ut*.

*Facc. 34. Frigio nelle sue corde naturali* )

Qui



Quì si può offeruare come il *mi*, ò *la*, del Dorio, diuen-  
ta *ut*, ò *sol*, nel Frigio. & l'istesso segue non solo ne' loro  
plagali, ò corrispondenti, cioè nell'Ipodorio, & nell'I-  
perfrigio &c. mà anco nel Frigio, & Lidio paragonati in-  
sieme: & parimente ne' loro plagali: anzi nell'Iastio, &  
Eolio; & ne' loro dependenti: & in somma in tutti quelli  
che sono distanti ottaua per ottaua vn tuono; & voce  
per voce vn ditono. Per il contrario trà quelli, che sono  
distanti per semituono (ottaua per ottaua) il *fa*, del più  
graue si cambia in vn *mi*, del più acuto; come succede  
paragonandosi l'Iastio col Dorio; l'Eolio co'l Frigio, &c.  
Il che s'intende però solo di quelli che non sono del tutto  
disparati trà loro; come verbi gratia l'Ipolidio, e'l Dorio;  
il Lidio, & l'Iperdorio, ò Missolidio &c. che non hanno  
pur vna corda comune; perche non v'essendo vnisoni, non  
può alcuna corda mutar solamente nome, ò proprietà;  
anzi tutte si mutano in altre diuerse.

*Facc. 36. che s'è aggiunto nel Cromatico  
vn' altro b segnato co' l punto*) Questa è la  
più necessaria corda di quante si possono aggiugnere  
nell'accordo perfetto, massime per le Viole; & tuttaua  
fin'ora non è stata conosciuta, benché non ci sia manca-  
to chi habbia aggiunto il D. ò altre co'l punto. Il Fogliano  
stimò necessario l'uso del *b fa*, puntato, cioè più acuto  
d'vn comma del *b* comune; acciò facesse quinta sopra  
questa voce *b E*. Mà il rispetto di perfetionare questa  
consonanza non è tanto importante a vn pezzo, quanto  
quello che s'adduce in fauore del *b* puntato cioè *b mi*, ab-  
bassato vn comma: come appresso si dice.

*Facc. 37. Dorio Cromatico*) Questa specie Do-  
ria



ria procedeva per il Cromatico puro: come anco seguiva nell'Enarmonico. Or cromatico, & Enarmonico puro s'intende esser quello, nel quale non entrano più d'otto voci per ottava, come da gl'esempii si vede. Et se bene pare strano ad alcuni, che non hanno penetrato profondamente queste materie, che nel Cromatico s'usasse quel salto di terza minore, & nell'Enarmonico quel di terza maggiore, si perche questo procedere pare loro stravagante, & poco soave; si anco perche s'escludono molte consonanze, e'l contrapunto resta più povero: tuttavia questi Generi non potevano in altra forma meglio ordinarsi: Poiche procedendo la serie harmonica naturale (cioè Diatonica) per quinte, & quarte alternativamente disposte per lo rinchiudere che fanno i due semitoni dell'ottava da vna banda due toni, & dall'altra tre; onde considerarono i Greci che la Diapason è composta di due Diatessaron, & d'un tuono di più separato, & detto da loro Disgiuntivo, con ottimo auvedimento fondarono in detta Diatessaron i Generi: che che ne dichino il Salinas, & gl'altri moderni; le ragioni de' quali non rilevano vn iota. Et per conseguenza si come la quarta Diatonica è composta di quattro voci, & tre intervalli, d'altrettanti, & non più douea comporsi la Cromatica, & l'Enarmonica. Or perche il Cromatico ne' due primi spatij, ò intervalli della quarta occupa minor parte di lei (cioè vn tuono diuiso in due semitoni) perciò nel terzo luogo gli resta quell'intervallo maggiore d'un tuono & mezzo, incomposto. Et per l'istessa ragione cominciando l'Enarmonico la sua ottava da due diesi, ò quarti di tuono rinchiusi in tre voci, per conseguenza la quarta voce douea allontanarsi dalla terza tutto vn ditono intero: & così il suo terzo intervallo è il più grande di tutti: nel Diatonico il più piccolo:

D



ciolo : & nel Cromatico mediocre. Ne questo procedere per salti ne' due ultimi Generi s'hà da riputare strauagante: poiche in essi si reputano questi interualli come gradi, & nō come salti, & perciò si dicono incomposti. Quanto alla soauità, se consideriamo il procedere naturale del Diatonico, & l'artificiale di questi due, è vero che quello è più diletteuole, & fa le modulationi più ariose che non fanno questi; mà se paragoniamo gl'interualli stessi, tanto sono più grati il Cromatico, & l'Enarmonico del Diatonico; quanto la terza minore, & la maggiore, per essere interualli consonanti, sono più soauì del tuono; che è dissonante. Oltre che se bene il semiditono nel Cromatico, e' l ditono nell'Enarmonico non sono diuisibili, ò inspeffabili con altre voci, ò interualli, stando in vn solo Tuono; tuttaua l'vso di Tuoni, ò Armonie diuerse gli aggiugne anco questo di più. Et perciò dissi che la notitia de' Tuoni antichi era necessaria anco per l'intelligenza de' Generi. Di più per cagione de gl'Instrumenti più principali de gl'antichi, ne' quali erano fondati i Generi, si può mostrare che in tutti tre non poteua, & non doueua la quarta hauer più di quattro voci. Prima perche la Lyra, & la Cithara non haueuano se non vn ordine di corde, come l'Arpa semplice; almeno ne' più antichi tempi; se voleuano mutare l'accordo di Diatonico nel Cromatico, senza alterare le estreme de' Tetracordi ( cioè quarte distese, & naturali *mi*, *fa*, *sol*, *la* ) nelle quali cade il *mi*; bisognaua che abbassassero le due di mezzo; cioè il *fa*, e' l *sol*: le quali perciò si chiamauano corde mobili; & l'estreme stabili: come si può vedere nel Zarlinno. Mà se per rimediare à questo, lasciando le quarte Diatoniche, come stanno, v'haessero aggiunto due altre corde, cioè vna tra il *mi*, e' l *fa*, per l'Enarmonico;

& vn



& vn'altra tra il *fa*, e'l *sol*, per il Cromatico ; oltre che v'entraua gran manifattura, & si contraueniua alla semplicità che allora si pregiua, introducendosi vna sorte di melodia molto effeminata, & poco lodato in quei tempi, si veniuano à mescolare diuerse harmonie, con gran confusione, & difficoltà di sonare : la quale non interuiene nell'Arpa doppia, & ne' Cembali ; perche hanno due serie distinte di voci . Quanto à gl'instrumenti di fiato, perche non si può fare capitale di più d'otto, ò di noue dita ( bisognando adoprarne almeno vno per reggerli ) non si poteua moltiplicare in tante voci . Circa la pouertà poi del Contrapunto vedasi quello che se ne dice nel Trattato sopra il Genere Enarmonico ; & ricordinsi gli studiosi di questa facoltà, che quell'istesso che vorrebbero fare i modernico' Generi assoluti, & da per se, lo faceuano gl'antichi ( & con molto migliore ordine ) con la mescolanza de' Tuoni ; come di sopra s'è veduto .

*Fac. 40. che la connessione che di essi si farà )*

Questa connessione di più Tuoni, ò corrispondenza delle corde loro, pare che *ὁρμωσία* si chiami dall'Autore di quella Tauola inserita dal Zarlino ne' suoi supplementi lib. 6. cap. 2. la quale habbiamo trouata di poi più intera in vn volume della Libreria Palatina, hoggi nel Vaticano : mà però oscurissima ad intendere .

*Facc. 41. Molto più à proposito mi pare )*

Hò conosciuto poi per esperienza, che torna meglio nelle Viole Diarmoniche l'applicare il fintono di Didimo al Tuono Dorio, & quello di Tolomeo al Frigio .

*Fac. 42. Di maniera che il più comodo concordamento )* comunque si connetta insieme il

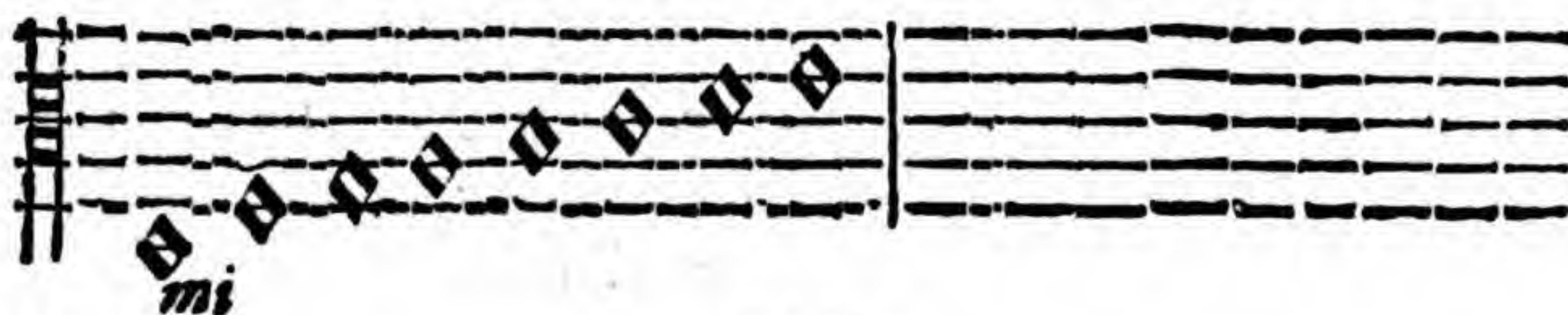
D 2 Frigio



Frigio col Dorio, quella voce che s'intona *re*, nel Dorio diuenta *fa*, nel Frigio.

*Facc. 44. Massime nel Violino* ) Hauendo io prouato altroue, che in tutti gl'instrumenti di manico, non che di altra sorte, v'è la differenza del semituono maggiore, & del minore; contro l'opinione d'alcuni gran' baccalari, è manifesto, che, s'io vorrò passare dal Dorio al Lidio nel Violino, bisognerà spingere la mano sinistra più sù verso l'acuto; essendo che conuiene alterare stranamente tutte le voci; come quì si vede.

## Dorio



## Lidio



Doue, oltre li due diesi al sesto interuallo, bisogna figurarsi che radoppiar si debbono anco, quando così occorrà, in tutte quelle corde che n'hauerebbono vno, se naturalmente segnate fossero; cioè nella prima, seconda, quarta, & quinta. Onde niuno; per perito Sonatore che sia, potrà mai fare tutte le voci giuste, tenendo la mano al luogo solito; nè anco mutandola di Sito, sèza grãdisimo studio, & esercizio: & pure non c'è mancato vno di questi



sti Saccenti, che non la cede à tutti gl'antichi Pratici, & Teorici, che pretendeua di poter sonare sopra il suo ribecchino, à libro aperto, tutto quello che gl'antichi Tuoni ci possono mai somministrare. Mà lasciamo costui nella sua ignorante presuntione; & chiarischiinsi da questa sola nouità di segni ( necessarij doue s'inducono interualli nuoui ) ancor quelli che pretendono si troui ogni cosa ne' loro Instrumenti spezzati; che dicono Cromatici, & Enarmonici.

*Di questa sorte è quella*) Il segreto di questa si scuopre nel Discorso sopra il Diatonico equabile.

*Fac. 45. Per molti secoli addietro smarriti*) Il Zarlino con ragione affermò nell' institut part. 4. cap. 3. essere l'vso de' Tuoni antichi totalmente spento che non poteua ritrouare di loro vestigio alcuno. Vedasi dunque s'erano l'istessi che gl'hodierni de' pratici, come credono molti.

*Fac. 46. sì perche in pochi luoghi seruono*) Quelli che aggiungono vn tastino alle Viole, lo sogliono mettere immediatamente doppo il capotasto: il quale vicigne così bene le corde E, A, b ( che poche volte, ò non mai hanno il diesis ♯ ) come le altre quattro: & però se detto tastino reca qualche vtilità, porta anco seco qualche ingombro, & superfluità.

*Fac. 47. Et si formerà dall'istesso tastò che rende la voce D*) In tal caso non sono necessarij i tagli frà vna corda, & l'altra nell'accordo vltimamente da noi praticato; come ne' due Discorsi sopra le Viole Diarmoniche più distintamente si può vedere, perche  
l'istesso



l'istefso tasto trapassa, ò ricigne tutto il Sistema. Mà per-  
 che questo G. *sol, re, ut*, puntato non supplisce alcu-  
 na quinta; mà solo la terza, suddetta G. b. la quale ben-  
 che scarla d'vn comma, fa niente dimeno buon effetto ne'  
 concerti, come l'esperienza mostra; però; c'è parso me-  
 glio aggiugnere il comma solamente alla corda D; po-  
 nendo il Tastino solo alla corda più lunga (cioe A. a vo-  
 to) nella quale cade detta voce D. *la, sol, re*, tasteg-  
 giata, con fare vn taglietto nella tastiera. Mà se alcuno  
 hauerà curiosità delle regole che seruono per sonare, per-  
 fettamente qualsiuoglia compositione sù le Viole Diar-  
 moniche nel sintono di Didimo, le trouerà nel nostro  
 Discorso sopra detto Sintono; & le potrà facilmente pra-  
 ticare nelle compositioni spartite; & quelle che non sia-  
 no, spartendole nella cartella; & obseruando quei luoghi  
 che richiedono il punto sopra il G.

*Fac. 55. Due Registri per ciascuno Tuono pare che almeno si richiedino*) Se si vorrà fa-  
 re vno di questi organi da Camera con tre Tuoni, Tasta-  
 ture, ò Armonie nella maniera del Cembalo Triarmo-  
 nico del Signor Pietro della Valle, che contiene il Do-  
 rio, il Frigio, & l'Ipolidio (ch'è forse la miglior disposi-  
 tione di tutte) loderei, che ciascuna Armonia hauesse  
 quattro registri differenti, cioe dodici in tutto: ò almeno  
 tre per vna, de' quali, oltre l'ordinario, & vn altro che  
 fusse per esempio all'ottaua, il terzo hauesse questa par-  
 ticolare diuersità. Al Frigio si potrebbe assegnare quello  
 della duodecima, al Dorio, quello della quintadecima:  
 & all'Ipolidio quello della decima settima; la quale diffe-  
 renza è molto bene ordinata, & regolata: prima perche  
 a' Tuoni più graui toccano i Registri più acuti; & per il  
 con-



contrario &c. & così l'altezza delle voci vien più egualmente scompartita. Secondo perchè la distanza de' Registri corrisponde à quella de' Tuoni: essendo la differenza trà la decimaquinta, & decimasettima, minore che trà la duodecima, & la quindicesima; come anco meno è lontano il Tuono Dorio dall'Ipolidio, che dal Frigio. Terzo (che è quello che più importa) perchè si come il Frigio è mezzano trà il Dorio, & l'Ipolidio, quanto al Modo; & anco quanto alla comunicanza delle corde; così anco se gl'assegna il Sistema di quinta; la quale è mezzana trà l'ottava, & la terza: & così tornano benissimo; perchè al Dorio, come più graue, & maestoso; s'assegna la Diapason di simile proprietà: al Frigio alquanto più allegro, & viuace s'aggiugne la quinta; parimente più allegra, & spiritosa dell'ottava; & all'Ipolidio più allegro d'amendue (almeno in quanto abbraccia il Lidio) s'unisce il ditono, o terza maggiore; più spiritosa delle altre due consonanze. Quarto perchè così verranno à imitare quelle sorti d'istrumenti che hanno maggior analogia con li tre Tuoni: poichè il Registro di quindicesima assai bene rappresenta il flauto, che conuenientemente può essere rassomigliato dal Dorio; come s'è detto nel Compendio: quello di duodecima; perchè naturalmente nasceggia, tira assai al piffero; che molto si confà col Tuono Frigio: & quello della decimasettima finalmente esprime assai bene il Cornetto; che al Lidio, & Ipolidio pare molto proportionato. Et quì si deue auuertire, che componendosi dai tasti di esati del Tuono Frigio, il Tuono, o Armonia Lidia, per saluare la circolazione di quarta, che fa con l'Ipolidio, & la corrispondenza de i Registri, si potrebbe assegnarli il Registro della decima, che corrisponde alla decimasettima. Del restante è superfluo



Il suo ricordo che questi Registri di quinta, & di terza; perche nascondino gl'affronti dissonanti, che ne nascono, si debbono imorzare alquanto; cioè mantenerli più deboli di suono delle altre canne, che rendono l'unisone, l'ottava, la de cima quinta &c. alle quali è douuto il predominio. Non fia già souerchio il ricordare che le tre differenze della misura delle canne; cioè l'ordinaria, la lunga, & la corta, si deuono scompartire in questa guisa, che l'ordinaria s'assegni al Dorio, la lunga (perche rende il suono più denso, & viuace) al Frigio; & la corta (perche lo forma più molle, & languido) all'Ipolidio, & Lidio. Quanto alla materia, hauerei per bene, che le canne di questi due si facessero di piombo; acciò fussero più dolci di suono; quelle del Dorio di stagno; & del Frigio di Rame: il quale in questi Instrumēti s'adopraua comunemente da gl'antichi; come si raccoglie da Polluce; & perciò rendeuà il suono gagliardo (conueneuole al Frigio) come di sopra s'è veduto. Per gl'altri Tuoni accessori, Iastio, Eolio &c. non mi curerei d'assegnare particolari differenze ne' gl'accoppiamenti di Registri, misure, & materia delle canne: poiche l'Iastio acconciamente potrà imitare il Dorio; & l'Eolio il Frigio; nell'Armonia de' quali si comprendono: se già non volessimo in vece de' Registri di Piffero, & di Cornetto (che propriamente quadrano al Frigio, & al Lidio, con l'Ipolidio) assegnarli altri ripieni; cioè Registri d'altre sorti; & far di legno le canne de' Sistemi. Iastio, & Eolio.

Quanto à gl'organi minori, & portatili, se alcuno premerà assai che siano molto leggieri potrà seruirsi per ciascuna Harmonia di due soli Sistemi, ò Registri: l'ordinario de' quali sia di legno; & l'altro di stagno: il quale si potrà variare in questo modo, che nell'Ipolidio, per esempio



sempio, sia distante per quinta sopra; nel Dorio, per ottava; & nel Frigio per decima: & per ridurre anche tutte le canne à minor numero, si potranno toglier via tutti gli vnisoni, facendo per essemplio che l'istessa canna serua per *E la, mi*, del Dorio, & per *C. sol, fa, ut*, del Frigio. Nel quale modo; benché si perda quella varietà di risonanza che nasce massimamente da diuerse misure; & poi da altre singolarità delle canne; quest'vniformità però tornerà forse meglio per quelle melodie che sono mescolate con varie Armonie; poiche le mutanze vi riusciranno più dolci, & praticabili: che quanto alle melodie d'un semplice Tuono miglior'effetto faranno sempre, quando s'adoprina sopra Armonie, e tastature diuerse nella qualità del suono. Comunque si sia, io crederei che questa dispositione di câne tornasse molto commoda per gl'organi leggieri; & anco per i Graui organi; non già così detti, come pare, perche siano graui; mà per essere accompagnati da i Graui cembali, ò Clauicembali che si debbino dire.

*Fac. 59. Il quale non vuol essere puro)*  
 Nel che si sono ingannati alcuni che hanno fatto fabricare spinette con le corde d'oro puro di 24. caratti, che riuscivano poco spiritose; & non faceuano buon'effetto, se non di notte, quando l'aria è quieta, & tranquilla. Quindi è che come oseruò l'Artusio l'oro di Spagna, ò più tosto dell'Indie è migliore per quest'effetto, che quello di Venetia, ò di Zecchini, per essere troppo dolce.

*Che si diceua Aes Corinthium )* Hoggi del metallo Corintio non se ne troua: benché alcuni pensino che le porte della Rotonda, & alcune medaglie antiche di metallo giallo, siano tali: delle quali vn curioso  
 E anti-



antiquario ne hà fatto fabricare vn vaso veduto da noi ; d'vn bel colore veramente ; mercè della qualità della Cadmia, ò Giallimina ch'entrò nella compositione di dette medaglie ; rendendole d'vn ottone assai più bello del nostro comune; mà senza alcuna mistura d'oro, ò d'argento : che ne meno si trouerà nel bronzo di dette porte della Rotonda ; per bello , & fino che sia . Si potrebbe da qualche curioso far la proua se di tale sorte d'ottone antico riuscissero corde da cetera più perfette dell'altre .

*Fac. 62. nella presente figura* ) Qui si pone il Tuono Dorio come stabile , & fondamentale ( conforme all'vso d Tolomeo ) & gl'altri due suoi dipendenti, mobili, cioè segnati, & alterati in qualche corda accidentalmente . Dalche nasce ( & offeruifi questo riuolgimento ) che l'Ipodorio la cui specie è A a , cada nel B . e'l Missolidio la cui specie è B . b . cada nell'A . Ilche è quasi come vna trasportatione di seconda, ò di settima .

*Fac. 63. Sistema Dorio* ) Qui si può offeruare per curiosità, che per formare l'Ipodorio nel Sistema Dorio il b mi diuenta A la, mi, re, & al contrario per l'Iperdorio, ò Missolidio l'A la, mi, re, diuenta b mi : & ch'il plagale di sotto si forma con due diesi ♯, & quello di sopra con due b molli: ilche rispettiuamente anco procede ne' gl'altri Tuoni Principali paragonati co' loro Plagali .

*Facc. 64. Mâ come le tre tastature* ) Nella figura che segue per minor perdimento di tempo haueuamo disegnato i tasti che dicono Cromatici, cōtighui l'vno con l'altro; supponendo che ognuno potesse conoscere da se che nella pratica manuale vanno separati per qualche distāza. Con tutto ciò questo hà dato ad alcuni



Fisico si vn grā fastidio, in cōprēdere la dispositione di questo Instrumēto; la quale, se haueſſero voluto prender la pazienza di cōsiderare vn poco meglio, gli riulcirebbe forse più ordinata, & aggiustata che non si pensano. Anzi quell' istessa continuatione de' tasti hà più vtilità, e misterio che non si persuadono, come in altra occasione spero di far conoscere. E ben vero che ne' Cembali che si sono fatti sin ora di due, & di tre tastature (ne' quali in vece del Lidio habiamo messo di sotto l'Ipclidio: perche è vn Tuono più commodo, & hà grandissima diuersità dal Dorio suo vicino) hò giudicato meglio, per scemar la confusione, & la multiplicità delle corde, di toglier via gl'vnisoni meno necessarij; lasciando in ciascuna tastatura vna serie sola di tasti neri, la quale serue tutta a i b molli; poiche i quattro diesi che cadono ne' due *fa*, et ne' due *sol* del Dorio, nelle corde F, C, G, D, corrispondono a queste quattro voci Diatoniche, & naturali del Frigio D, A, E, B, alle quali commodamente si può arriuare dalla tastatura da basso (Doria) con le dita. Et tuttauia non ci mancano di quelli che vorrebbero più tosto ciascuna tastatura con tutti i tasti neri spezzati da per se. Tanto sono differenti i gusti in tutte le cose.

*Fac. 67. Che le quinte vn poco scarse siano più dolci* ) Par che ciò dicesse in fauore de gl'Aristossenici, ch'egli credette hauer praticato i semituoni eguali: anzi el preſſamente se ne dichiara in vn discorso ch'ei fece stampare in Firenze l'anno 1589. sopra l'opere del Zarlino: perche parlando poi come da se, confessa che la quinta contenuta dalla reſquialtera è più perfetta, & più soaue di qualunque altra.

E 2

Fac.



*Fac. 68. S'io vorrò una terza maggiore sopra E la, mi, Dorio* ) E cosa notabile che toccandosi con vna mano i tasti del Dorio, e con l'altra quei del Frigio, in distanza di terza, in modo che la più acuta voce si prenda nel Frigio, si procede per tutto con terze maggiori; mà se al contrario la voce acuta si toccherà nel Dorio; e la graue nel Frigio, tutte le terze si sentono consecutiamente minori; auuertendo solo di non accompagnare il *b mi*; mà il *b fa* del Frigio, con *F. fa ut* del Dorio. E ciò segue per la distanza di terza maggiore che hanno questi due tuoni frà loro ( & così il Frigio col Lidio ) non assolutamente; mà facendo la comparatione delle voci Sinonime, come dissi di sopra; perche assolutamente parlando, sono trà loro distanti vn tuono; ò considerinsi come Modi, e connessi instrumentalmente, come quì si vede; ò pure prendinsi come semplici Tuoni; e connessi trà loro melodicamente; come apparisce nelle figure di quelli che pongono i tredici Tuoni d'Aristosseno conforme al Zarlino, e'l Gallilei. E che questo modo di parlare sia più ragioneuole che quello de' Prattici, che vogliono più tosto dire ch'il Tuono Frigio sia vna terza maggiore sopra il Dorio, prima lo mostro così: se in vn Violino s'accoppieranno due Sistemi di tre corde l'vno, & ciascuno d'vn ottaua diuisa dalla corda mezzana nella quinta, & nella quarta, in modo ch'il più graue sia sotto il più acuto ( aggiustato al Corista di Roma ) quanto l'*ut* è sotto il *re*, non è vero che l'vno sarà il Tuono Frigio, & l'altro il Dorio? & che quello comincerà dal D. ò dal G; & questo dall'E, ò dal A? & che saranno distanti per vn tuono? Questo non si potrà negare: perche se vorranno che la relatione, ò paragone si faccia per le voci Sinonime, non v'essendo queste



queste in atto ; mà solo in potenza ; & bisognando tastare le corde, per formarle , farebbe vn sproposito il voler fare ~~La~~ comparatione trà le cose non esistenti più tosto , che trà l'esistenti; & quando anco dette voci vi fussero attualmente , non è douere di fare il paragone trà i Sistemi interi , & terminati, più tosto che trà le loro parti tanto variate, & alterabili? lecondo prouo l'istesso per via della connessione del Dorio, con l'Ipolidio : perciocche se riguarderanno alla distanza delle voci Sinonime, per esempio dell'vno, & l'altro E *la*, *mi* , le troueranno più lontane d'vna seconda ( maggiore ) & meno d'vna terza ( minore ) Onde se alcuno gli dimanderà quanto il Tuono, ò Armonia Doria sia distante dall'Ipolidia ; bisognerà , se vorranno rispondere giusto , che dichino due semituoni maggiori, ouero vna super 3 1 partiente 2 2 5. termini, che non così facilmente s'intendono . Meglio dunque è dire che dette due Armonie , Tuoni , Sistemi, ò Tastature siano trà loro distanti vn semituono . Mà trà l'altre imperfettioni dell'odierna Musica, vna si è questa, che vi s'vsano molte improprietà di parlare .

*La notitia de' quali supponeua nella pratica quella de' Tuoni* ) Questo medesimo trouo essere stato affermato dal Zarlino nella fine del cap. terzo della quarta parte dell'Institutioni.

*Iacopo Ramerino* ) Nell'Instrumento di questo virtuoso artefice altri Tuoni ancora non offeruati da me. nel principio, vi si possono sonare : perche, oltre li mentouati, v'è anco quello di Napoli; & vn altro alla quarta bassa del Corista di Roma : ch'è come dire l'Ipoeolio, & l'Ipodorio.

*Fac.*



*Fac. 71. Che l'accordo perfetto più facile sia ch'il participato* ) Di quì è che ci sono alcuni eccellenti Musici, & sonatori di tasti che trouano tanta repugnanza nella participatione, che non arriuanò mai à sapere accordare vn Cembalo, come fanno gl'artefici.

*Fac. 72. Che sia dell'istessa classe che la Diapente* ) Vedasi quello che ne scriuo nel Discorso, sopra le consonanze.

*Facc. 74. Et proportionata à gl'Instrumenti di manico* ) Ne rēdo la ragione nel Trattato sopra il genere Enarmonico, & nel Discorso sopra il Diatonico equabile.

*Ci seruiremo parimente del Ditono* )

La quale consonanza si pratica similmente nel trouare le due corde metaboliche b E, b A : nel solo Dorio però: perche ne' gl'altri due Tuoni si trouano vnifone nel prossimo inferiore à ciascuno di quelli. Si come per il contrario, quando s'adoprassero le due  $\times$  D  $\times$  G, nel solo Lidio sarebbe di mestieri seruirsi del ditono: poiche ne' gl'altri due potrebbero accordare con le loro vnifone del prossimo superiore.

*Facc. 75. ò co'l Tonorio* ) *Tonorium* è vn picciolo instrumento col quale gl'Artefici pigliano il Tuono de' loro organi, ò Cembali (& diuerso dal Ph'hongarium voce vsitata da Herone Mecanico; ancorche alcuni si persuadino che sia il medesimo) & lo fanno seruire massimamente per la voce G. sol, re, ut. Gl'antichi l'hauerebbono applicato alla Mese (à la, mi, re) del Dorio.

*O la Pânete Synnemmenon Cromatica* )  
Le-



Leuinsi quelle parole che seguono: *che sarà l'ultima* : & in loro vece si ponga: *& in ultimo le metaboliche*.

— *O initiale D* ) aggiungasi *senza punto*, se procederà nel *sintono di Didimo*, & *col punto*, se in *quel di Tolomeo*; accordandola in amendue i casi perfettamente unisona all'*F. Cromatico Dorio*.

*Fac. 76. Et gl' inferiori dall' acuto al graue*) Questo è vn modo assai spedito d'accordare l'instrumento con temperatura perfetta. Tuttauia ne mostro vn altro ancora più facile; & breue nel Discorso sopra 'qual specie di Diatonico s'vlasse da gl'antichi, & qual hoggi si pratici, doue cominciando da *F fa ut*, & salendo con sei quinte, tutte le sette voci Diatoniche s'accordano facilissimamente. Mà perche senza l'vso del comma separato quell'accordo formerebbe il Diatonico Ditonico, ò l'antichissimo Pitagorico, & non il Sintono, & vsuale, che hoggi s'adopra, & parimente da gl'antichi si praticaua, come altroue con assai probabili ragioni hò mostrato, vi bisogna questa manifattura di più, che volendosi diuidere il Tetracordo, conforme à Didimo fà di mestieri l'aggiunta d'vn secondo G. & cōforme à Tolomeo d'vn secondo D. Per il qual effetto formando la seconda quinta dal C. al G. non prenderemo il G. ordinario; mà vn altro frà i tasti neri; ò più tosto nel medesimo tasto bianco del G. *sol, re, ut* spezzato; & incontanente accorderemo il G comune vn comma più graue con aiuto del monocordo, ò d'vna Viola con l'accordo perfetto; ò simile altro instrumento, & sopra questo G *sol, re, ut*, accorderemo il D. *la, sol, re*. E l'istesso rispettiuamente faremo nel D *la, sol, re* in vece del G. *sol, re, ut*, se vorremo seruirci del Tetracordo di Tolomeo; cioè sopra il G. accorderemo il D. *la,*



*la, sol, re* comune de' tasti ordinarij, & esteriori, & poi l'altro straordinario & frà i tasti più dentro vn comma più alto con l'aiuto dell'instrumento detto; & sopra questo secondo *D la, sol, re* finalmente l'*A la, mi, re* &c. Et così non haueremo bisogno di seruirci della terza maggiore: il cui accordo, come l'esperienza ne dimostra, non è così facile à prenderlo giustamente. Or qui voglio auuertire che essendo tre le progresioni per così dire de gl'instrumenti; la naturale cioè quella che si serue delle sette voci naturali dette, la bemollata, per chiamarla così, & la diesata (benche siano termini alquanto duri) ciascuna di queste, perche forma vn Sistema, ò Armonia propria, richiede egualmente noue voci per ottaua, in supplemento d'vna quinta che resterebbe dissonante, & diminuita d'vn comma. Et perciò nella Progresione, ò serie de' b molli si può radoppiare il *b. fa* ordinario; ponendouene vn altro più acuto per il comma detto; conforme all'Inuentione del Fogliano; acciò renda quinta giusta con *b E*; per il quale effetto può seruire l'*A la mi re*, Enarmonico; perche si troua nella medesima drittura del *b fa* ordinario. Similmente per la progresione diesata è necessario quel *b mi* puntato introdotto da noi; & più graue vn comma del comune; acciò faccia quinta giusta sotto l'*F. fa ut* diesato, & cromatico: per il quale effetto può seruire nell'istesso modo il *b mi* Enarmonico; essendo al riscontro del *b mi* comune. In questa sorte dunque d'accordamêto, doppo che si sarà accomodata la naturale; si potrà passare a la bemollata, cominciando dal *b fa*; cioè accordandolo in quinta sotto l'*F. fa, ut*; & poi il *b. fa* aggiunto nel modo già detto; & sotto questo poi l'*E la, mi* col b molle: poi il *b A*, & l'altre: ò purc immediatamente doppo la naturale, trapassare alla diesata; cominciando  
subi.



subito dal raddoppiamento del *b. mi*, per accordare sopra esso l'*F fa*, *ut* Cromatico; & poi l'altro *b mi*, con l'istesso ordine.

*Facc. 77. Tauola delle consonanze* )

Per troppa fretta sono incorsi in questa Tauola alcuni errori; i quali potrà il cortese lettore correggere; togliendo via la terza cōsonanza nella serie dell'*A* Enarmonico; cioè la sesta che fa detta corda sotto l'*F fa*, *ut*: perche, essendo minore della Minore  $\frac{5}{4}$  non si può chiamare propriamente consonanza; ancorche si possa adoprare molto à proposito, quasi come consonanza, in certi passi: similmente leuisi per l'istessa ragione, la prima consonanza (che è vna terza minore diminuita) della serie del *B fa*, *a*

*Fac. 80. Le Musiche che sono troppo artifiziose* ) Le quali erano stimate da gl'antichi Filosofi, poco conueneuoli à persone libere, & nobili; & atte solamente per segnalarsi in quelle concorrenze, che nelle pubbliche solennità si soleuano allora praticare. Aristot. nell'8. della Politica.

*Facc. 81. Et non sono parti integranti del Sistema* ) Perche si soprapongono l'vna all'altra.

*Pareua loro ch'il Cromatico, & l'Enarmonico* ) Vedasi quello che se ne dice nel Trattato sopra il Genere Enarmonico.

*Facc. 82. E tuttauia più perfetta* ) Ciò si proua da me contro l'opinione comune in vn Discorso intero fatto à posta.

*F*

*Benche*



*Benchè gl'antichissimi forse non se ne servissero* ) Vedasi il Discorso sopra Qual specie di Diatonico s'usasse da gl'antichi; & quello sopra le Consonanze.

*Facc. 83. Se non à una voce sola* ) Eccettuazione però il Diatonico.

*Massimamente i Gruppi, & i Trilli* ) Questi pare che Beda, ò più tosto l'Interpolatore di Beda gli chiami barbaramente Plicas, descriuendoli così: *Fit autem plica in voce per compositionem Epiglotti cum percussione gutturis subtiliter inclasam.*

*Come Asclepiodoto Filosofo* ) Questo curiosissimo huomo, benchè non potesse arriuire alla restitutione del Genere Enarmonico, perche l'intonatione de' gl'interualli di questo Genere s'era per molti secoli prima dismessa, tuttauia tanto studio pose ne gl'altri due, che, come hà lasciato scritto Suida, rese la sua voce così piegheuale, che non v'era cosa che non gli riuscisse d'esprimere con essa. Le parole sono queste *πρὸς Ἀσκληπιόδοτον περὶ τῶν ἑνὶ τῷ χρωματικῷ καὶ διατονικῷ εἶδος τῆς μουσικῆς, ὥστε τὴν ἑαυτοῦ, φωνὴν καὶ τὰ πρὸς αὐτῇ ὄργανα τῆ φύσεως ὡπλασθέντα κηρὺν διεπίθετο καὶ μετενδυμίζετο εἰς ὃ πᾶν ἐβέλετο, καὶ ἐν χερίᾳ παρῶν ὥστε, καὶ τῷ ζῶον ἀπάντων μιμνήσκει, καὶ τῶν ἄλλων κύπων τὰς ἀπὸ φύσεως. cioè Molto s'affaticò Asclepiodoto nel Genere Cromatico, & nel Diatonico della Musica; à segno che rese la sua voce, & gl'organi naturali di essa più piegheuale della cera: accomodandoli à ciò che voleua; insino ad esprimere, quando occorreua, le voci d'ogni animale, & ogni altra risonanza.*

*Facc.*



*Facc. 86. D'una scorrettione importante ,  
che vi è nel testo )* Il luogo di Plutarco è 'questo .

Αλλὰ μὴ καὶ τὴν ἐπαγεμένην Λυδίαν , ἢ περὶ ἐναντία τῇ Μιξολυδίῃ , καὶ  
πλησίαν ἔσαν τῇ Ιαδίῃ , ὑπὸν Δάμωνα δ' ἔφησεν φασὶ τῶ ; Αἰτωρίῳ . L'errore  
consiste nella parola *εἴπερ* in vece della quale si deue leg-  
gere *ἢπερ* : perche oltre che questa particola conditionale  
non vi hà luogo , è facile à prouare che l'Armonia Lidia  
rimessa , cioè l'Ipolidia , e contraria alla Missolidia : impe-  
roche la specie dell'vna si forma col prēderla al rouescio ;  
come qui si vede.



Doue osseruifi che l'ordine de' Tuoni , & Semituoni ,  
accennato con le lettere T & S. procede al contrario in  
amendue. Il luogo di Plutarco suona così in nostra lingua.  
*Anzi che l'Armonia Ipolidia , la quale è contraria alla  
Missolidia ( mà simile all'Iastia ) dicono essere stata tro-  
uata da Damone Ateniese .* Mi fa anco sospettare d'vn al-  
tro errore il non vederui il *ᾶ* ( ch'io esprimo col *mà* ) co-  
me pare ch'il senso richieda , & il vedere che l'Ipolidio non

F 2 è al-



è altrimenti simile all'Iastio, almeno quanto alla specie; hauendo questo la medesima ch'il Missolidio: onde forse in vece di *ἁρμονία ἰσταν* Plutarco scrisse *ἁρμονία ἰση*. Et così torna benissimo in questo senso. *Anzi che l'Armonia Ipolidia la quale è contraria alla Missolidia, simile all'Iastia &c.* E questo tengo; quanto à mè, che sia il vero senso; se bene non nego che l'Armonia Ipolidia, mentre fù chiamata Lidia rimessa, à distinctione della Sintonolidia, ò Lidia acuta; cioè ne' tempi antichissimi, non potesse essere simile all'Iastia, ò Ionica in altre cose, che nella specie d'ottaua; ponghiamo caso nel numero delle Diefi; & nelle cadenze di mezzo.

*Facc. 86. Ne i molto acuti, ò graui comunemente si praticauano nelle voci)* Vedasi quello che ne scriue Aristide Quintiliano.

*Che le quattro parti de' flauti)* I nomi loro Greci che si cauano da gl'Elementi d'Aristosseno da Polluce; e da altri, sono questi *ὑπερφύλοι, παιδινοί, τέλει, παρθένοι*

*S'estendeano più oltre della vigesima seconda)* Lo dice Aristosseno nel lib. primo. Vedasi dunque quanto infelicemente arguischino alcuni la povertà della Musica antica Greca dal loro Sistema grande di 15. voci; & che credono, che eò essere stato allungato da Guidone, la musica n'habbia riceuto accrescimento. Il che tanto è vero, quanto che dall'essere hoggi da molti ridotta la scala ad vna ottaua sola, la musica si sia rimpouerita.

*Facc. 87. Cassiodoro dice ch'il Dorio è donatore della pudicitia)* Ciò scriue Cassiodoro autore



tore Asiatico ; e poco giudizioso, per quella fauola d'Homero, che Agamenone andandosene alla Guerra di Troia, lasciasse Clitennestra sua consorte sotto la cura d'un Musico Doriese ; il quale co' suoi virtuosi precetti cantati con Armonia graue alla Dorica, mentre gli fù appresso, la mantenne sempre casta, & illibata. Mà altro è discorrere della Musica, & de' Modi in ordine alle parole, & le cose che si cantano; altro in ordine alla semplice Armonia: poiche in questo vltimo senso, noi tenghiamo per fermo che non possono essere più di quattro ad summum le sue differenze. Mà considerandosi le parole; & poesie che si cantano, chi è che non sappia che tale musica inciterà alla castità; vn'altra alla Lussuria; questa alla sobrietà; quella alla crapula: & in somma à tutte quelle virtù, ò vitij che dal semplice parlare (benche non con tanta forza) possono essere instillate ne gl'animi.

*D'una marauigliosa proprietà della tromba* ) E cosa veramente degna d'ammirazione, mà verissima ( come anco asserisce il Glareano lib. 2. cap. 27. & il Zarlino lib. 8. cap. 2. & vltimamente l'eruditissimo Padre Merfenne nel libro Latino, & nel Francese de gl'Instrumenti musicali ) & tale, che può molto ben dimostrare la conuenienza delle specie D, d: G, g. col Tuono, ò modo Frigio. Mà non è difficile recarne la cagione. Questa proprietà della tromba nasce primieramente dalla natura che hanno gl'instrumenti da fiato di formare prima le consonanze più perfette, & semplici: & poi di mano in mano le più imperfette: cioè prima l'ottaua; poi la quinta; la quarta; la terza maggiore; la minore; & poi il tuono: & secondariamente dalla repugnanza che hà la tromba col semituono, & simili interualli molli, & femminili.



nili. Et di qui è che le modulationi che hanno nell'vno, ò nell'altro estremo il semituono, malamente si possono accomodare alla tromba. Però meglio d'ogn'altra specie gli conuiene quella del *G sol, re, ut*; perche se bene anco quella del *D*; anzi quella dell'*A.* hà il tuono nell'estremo graue, & acuto; tuttauia queste due specie cominciano dalla terza minore, & non dalla maggiore; contro l'ordine naturale che tengono, come diceuo, gl'Instrumenti da fiato; la tromba massimamente; nella quale naturalmente s'intuona prima *ut, mi*, & poi *mi, sol*, conforme alla specie di *G. sol, re, ut*.

*Mà più anticamente, quando ogni popolo, quasi haueua diuersa fauella, &c. )*  
 Gl'esquisitamente eruditi fanno quanto fussero trà loro, diuersi anticamente di lingua, d'habito, & di costumi, in Asia i Frigi, Lidi, Cari, Misi, e Bitini (senza parlare de' più lontani) & in Italia i Latini, Toscani, Sabini, Osci, Liguri, &c. Et per la poca comunicanza, che haueuano insieme, si può credere, anzi tenere di certo, che fussero nella foggia del cantare parimente trà loro molto differenti. E però mi persuado che chi adasse ancor' hoggi ricercando quelle nationi, che si sono conseruate più lungamente, e meno mescolatesi con l'altre, le trouerebbe nella maniera del canto molto variate, & se ne potrebbero cauare gran diuersità musicali. Di questa sorte farebbono i Biscaini, & Asturiani in Spagna: gl'Irlandesi; & Gallese nell'Isole Britanniche: i Frisij nella Germania inferiore: gl'Albanesi nella Macedonia: i Mainotti, ò Montanari della Laconia nel Peloponeso: gli Sfachioti habitatori de' monti Leuci in Candia: I Maroniti habitanti nel monte Libano in Soria: & i Curdi trà l'Armenia



menia , & la Media : senza parlare d'altre nationi più barbare , & saluatiche . Mà sopra tutto credo che molto differissero anco nel canto dall'altre nationi anticamente , gl'Egittij ; & che parimente hoggi i Chinesi siano da noi altri , & da i loro vicini assai differenti .

*L'errore d'alcuni antiquarij* ) Il Gallilei sopra tutto ; ò pure quei gentilhuomini introdotti in quel Dialogo , furono ( & sia detto con sopportatione d'ingegni così eleuati ) troppo partiali de gl'antichi in materia di musica ; se s'immaginarono ch'ella fusse in quei tempi così pouera ; & si scrupolosamente offeruata , che non procedesse ne' concenti con mouimenti contrarij ; i quali gli danno la maggior parte della gratia : & non gli tolgono mica , come essi crederono , quella efficacia , & energia , che gl'attribuiscono gl'autori . La qual cosa io dichiarerò , & prouerò vn poco più diffusamente ; perche da questo dipende in gran parte la notitia de' Tuoni antichi , & dell'efficacia loro in muouere gl'affetti . Per ben intendere come d'vn Tuono all'altro vi potesse essere tanta differenza di costume ( detto *ἦθος* , da Greci ; & che meglio si volta Proprietà ) che facefsero effetti così strani , & diuersi , non debbiamo considerare la cosa tanto superficialiamente , come fanno i Prattici moderni , in supporre ch'il graue , & l'acuto , assolutamente parlando , habbino contraria natura ; mà vn poco più sottilmente ; conforme alle massime de' più graui , & antichi autori . Conuien dunque sapere che l'acutezza della voce da vna banda hà del femminile ; in quanto le Donne parlano , & cantano più acuto de gl'huomini ; dall'altra tiene più del viuo , allegro , intento , & ardito , che la grauità ; la quale partecipa più del molle , e rimesso : qualità veramente femminili ; & ciò procede



cede perche l'acutezza dimostra maggiore sforzo , & vigore ; poiche la voce acuta non pure con maggiore forza del petto , & arterie si genera; mà anco nelle corde con maggiore tensione; & ne' flauti con più violento soffio:& maggiore condensamento d'aria : onde considerata per se stessa l'acutezza , rappresenta il costume femminile ; mà con relatione all'efficiēte, dimostra più tosto il contrario ; & la grauità parimente considerata da se, esprime il costume , & qualità virile ; & in riguardo del principio , onde procede , tutto l'opposito . Di più debbiamo supporre , per cosa verissima, che i suoni non hanno in se qualità veruna indicatiua , ò effettiua di proprio costume; se non in quanto imitano, ò rappresentano la voce humana imperoche la voce , la loquela , il camminare , & simili , sono cose , che pigliano la varietà dal diuerso temperamento , & costume human<sup>o</sup>; come è manifesto . Et in questo senso bisogna intendere Aristotile doue afferma che i suoni , sono per dire così costumati ; mà non i colori : cioè in quanto detti suoni sono quasi sembianza dell'humana voce . Et in questa guisa dall'istessa causa materiale ; mà per diuersi mezzi , procedono effetti molto contrarij: percioche l'acutezza alcuna volta dimostra allegria , vigore, ardire, &c. come ne' canti Orthij; che propriamente s'vauano in certi Nomi , ò Hinni di Minerua; la quale teneuano per Dea martiale , & virile : & gl'applicauano vna melodia simile à lei ; cantando detto Nomo Orthio in vn Tuono acuto ; & con vn Ritmo concitato , & fiero . Et con questo dicono che Arione s'inanimisse à saltare in mare; quando s'accorse d'essere insidiato da' marinari . Mà dall'altra banda i lamenti Tragichi di femine addolorate , & meschine , si cantauano nel Tuono Missolidio , più de gl'altri acuto : perche l'acutezza , come diceuo , non opera , ò dinota,

da



da se nè mestitia, nè allegria: mà solo vehemenza di passione in genere: si che applicata à cose allegre, cioè parole, melodie, & ritmi che siano tali, dimostra maggiore allegria; & in cose meste, accresce, & dinota maggiore mestitia. E' ben vero che per gl'affetti di semplice mestitia, ò malinconia meglio si confà il suon graue: perche dimostra languidezza, & vna certa pigritia: mà per esprimere vn dolore intenso; desperatione; lamenti; strida, & simili, non farebbe à proposito il suono, & Tuono graue. Dal che si conosce; quanto sia triuiale la regola de' moderni Musici, di trattenerli nel graue in cose meste; senza distinguere vna mestitia, & dolore quieto, da vn'afflizione disperata, & intensa; che camina per molto diuersa strada; come auuiene, per darne vn essemplio, alla podagra fredda, & alla calda ( ancor' che tutta sia podagra ) che si medicano con rimedij contrarij. Nè solamente fà diuerso effetto il graue, & l'acuto in riguardo del principio onde procede, che dinoti fiacchezza, ò gagliardia; anzi l'istesso grado d'acutezza in vna donna à cui sarà naturale dimostrerà poca, ò niun'alteratione d'affetto, ò costume, & in vn huomo, à cui non sarà proprio, mostrerà transportatione d'animo in allegrezza, ò mestitia, secondo il soggetto proposto. E l'istesso grado di grauità di Tuono che sia il proprio, & naturale d'vn huomo, in lui non mostrerà qualità nissuna; & in vna donna farà apparire quegli accidenti che nascono da' rilassamento; come languore, pigritia, mestitia, dolore freddo, timore &c. Mà ciò si deue intendere se quel Tuono graue non sarà naturale di quella donna: perche se fusse tale, la voce riuscirebbe piena, densa, & virile ( e si trouano alcune donne che l'hanno di questa sorte ) e consequentemente dimostrerebbe più tosto animo, e costume

G      maschio,



maschio, & veemente. Mà per il contrario, quando il Tuono acuto sia naturale d'un huomo, come ne' contralti; perche non sarà forzato esprimerà affetto, e costume femminile. Perche, come dice Aristotile nel Problema 37. della settione 19 altro è l'essere naturalmente di voce acuta; altro il cantare acuto. Mà molto più apparisce questa differenza in riguardo del medesimo efficiente, o principio: perche subito rappresenta alla mente la causa più speciale che opera quella diuersità. Dico considerando nella medesima persona questa variatione di Tuono: peroche mentre vn huomo fauella nel suo Tuono naturale, senza forzare la voce ne' suoni acuti ( che chiamano Qui lio, e Nicomaco Geraseno nel suo Encheridio κοῦλι-σμός) è nel graue ( che non hà nome proprio) dimostra vn costume posato, quieto, e costante. & vn animo veramente da Stoico; che non si lascia commouere da passione alcuna. E ch'il graue, e l'acuto per se stesso non sia malinconico, nè allegro, ne fanno fede gl'instrumenti; ne' quali, se noi sentiamo toccare tutte le corde nell'istessa maniera, tanto apparisce il suono lieto, o mesto nelle graui, come nell'acute. E ciò sia detto così grossamente intorno al proposto Tema: il quale può riceuere gran lume dal sopradetto Problema.

*Facc. 88. Ridicola opinione d'alcuni )*

Trà costoro fù Gio: Maria Artusio; il quale, benche hauesse così poca notitia di queste materie, compose tuttauia vn libro *Dell'imperfettione dell'hodierna musica.*

*Gl'antichi lo diceuano il maschio, &c. )*

I Pitagorici massimamente che fecero gran professione di musica. Vedasi Aristide Quintiliano.

Aristotile



Aristotile anco afferma nel fine della sua Politica , che i Ritmi dimostrano la diuersità del costume .

*Facc. 89. Il Dorio s'usaua comunemente nella Cithara )* Così la chiamo , e non Cetera con nome volgare : perche era cosa molto diuersa ; dalla nostra Cetera comune. Non dico però ch'il Dorio non si sonasse anco ne' flauti ; che erano in quei tempi instrumenti comunissimi ; e con infinite varietà adattati ad ogni sorte di musica , e di Tuono : anzi quelle quattro parti mentouate di sopra , tengo per certo, che fussero accomodate al Tuono Dorio , ch'era il più comune , e stimato appresso i Greci : sì come è certo che erano di quella specie che dicono hoggi flauti dolci ; i quali non hanno linguella ; mà vn legnetto inserito nella bocca : Gl'antichi gli diceuano πυθίαι αὐλές flauti Pythi, ò pure in vna sola parola πυθαύλες (Diomede gli chiama *Pythaulicas tibias*) perche ne' giuochi, e cantilene Pythie principalmente s'adoprarono. Quindi viene la voce moderna πιδιούλι cò la quale i Greci esprimono l'istessa sorte di flauti : còsn forse da altri non auuertita. Mà che l'Armonia Frigia d'ordinario ne' Pifferi si sonasse, da molti autori si può raccogliere, e frà gl'altri da vn Anonymo Greco della Libreria Vaticana; doue dice ἡ φρύγες ἀρμονία πρωτὰ ἐκ τῶν ἐμπιδοῦς ἰσχυροῦς μάγιστρος οἱ πρῶτοι δὲ ῥεταὶ Μαρσύας, καὶ Τάγης, καὶ Οὐλύμπος οἱ φρύγες, cioè: l'Armonia Frigia preuale massimamente ne' gl'instrumenti da fiato. Testimonii (ne sono) i primi inuentori , Marsia, Iagnide, & Olimpo , ch'erano Frigi.

*Facc. 91. Come alcuni discorsi musicali )*  
alcuni de' quali vanno qui congiunti .

*Facc. 93. Delle tre sorti di Ritmo )*

G 2 Questa






Questa cosa merita d'essere spiegata vn poco più diligentemente ; perche discorrendone con persone per altro erudite , hò conosciuto che non si piglia per il suo verso . Supponendo dunque che due forti di ritmo, e di battuta s'vino hoggi di, l'ordinaria , ò eguale , che mette tanto tempo nel posare della mano, quanto nell'alzare ; e l'ineguale , la qual mette il doppio nel posare , ò al contrario ( che tutto torna al medesimo ) dico che la prima nasce dalla proportionione , habitudine , ò relatione d'equalità ( che tutto è l'istesso ) e si può esprimere con questi minimi numeri  $\frac{1}{1}$  . E la seconda dalla proportionione doppia , ò *dupla* che con minimi numeri si mostra così  $\frac{2}{1}$  . Or i nostri pratici che questa sola chiamano proportionione, intendono la cosa al rovescio : perche segnandola in questa forma  $\frac{3}{2}$  , vogliono dire che di quelle note che n'andaua prima (cioè nella misura eguale) due per battuta; per essempio minime  $\overline{\text{I}}$  in quest'altra forte di misura , ò battuta se ne mandino tre . E così intendono questa habitudine , ò proportionione trà vna cosa esistente ( ch'è il Ritmo , ò battuta che s'adopra ) & vn'altra non esistente ; cioè la misura , ò Ritmo eguale . E di qui nasce che se vorranno mandare tre semibreui à battuta i più intelligenti ( che quanto à gli spropositi de' più idioti sono innumerabili ) la segneranno così  $\frac{1}{2}$  ò pure così  $0 \frac{1}{2}$  . Se sei nere , ò semi minime in questa forma  $\frac{4}{6}$  . Mà gl'antichi Sauij non considerauano la cosa per questo verso ; mà parlando de' tre generi di Ritmo ( ch'è vn certo ordine regolato di tempi , e mouimenti ) che nascono da diuerse habitudini , ò proportioni , le predeuano trà le parti de' Ritmi medesimi , cioè trà il leuare , e posare ( *Arsis* , e *Thesis* ) che formaua ogni progresione Ritmica, come dal muouere, vicendevolmente innanzi hora la gamba destra ; hor la sinistra, nè nasce



nasce il caminare . E così dalle tre prime più semplici , e più nobili specie di proportionione , l'eguale , la dupla , e la sesquialtera , diceuano formarfi li tre generi di Ritmo ( di cui la battuta è vna misura estrinseca ) il Dattilico , l'Iambico , e'l Peonico : così detti dalle tre principali specie di piedi , prodotti dalle tre accennate sorti di proportioni . che quanto all'Epitrito , cioè sesquiterzo , che segue in ordine , poco ò niente fù praticato ; per la difficoltà d'vsarlo ; & per la poca differēza sensibile che è trà lui , e'l Ritmo Peonico , ò sesquialtero . Mà ridicola in vero è la dottrina de' moderni pratici , non dico di fare differenza trà la sesquialtera , e l'Emiolia , non sapendo che tanto suona l'vno in Greco , quanto l'altro in latino ( potendoseli ciò perdonare , perche non fanno professione di lingue ) mà di non auuertire ch'è l'istessa proportionione frà quattro , e due , che frà due , & vno ; e che è superfluo far distintione di note bianche , e nere ; e di sesquialtera maggiore , e minore ; massime facendo con l'istessa celerità procedere l'vna , e l'altra battuta ; e quello che più importa , prendere , e chiamare per proportionione sesquialtera quella che veramente è dupla : poiche sesquialtera , ò emiolia certamente è quella ch'io diceuo mancarci ; dalla quale si costituisce il Ritmo , ò misura Peonica ; la più bella , e leggiadra di tutte : perche , come auuertisce sottilmente Aristotile nella sua Rettorica , partecipa della lentezza , ò grauità dell'eguale , ò dattilica ; e della viuacità , e celerità della dupla , ò Iambica ; onde è forza che riesca insieme spiritosa , e magnifica . Mà io sento qualch'vno che mi dirà praticarsi anch'ella da' moderni ; essendoci stato chi hà voluto che si mandino cinque semiminime per battuta segnandola per mio auviso così  $\frac{5}{4}$  Io non hò veduto , questa sorte di segno : mà dico bene che posto che da al-

cuno



cuno fusse praticato, non seguirebbe però che questa fusse la misura, ò Ritmo Pecnico; mentre non si mandassero sotto l'istessa misura (il che non si fa; anzi sarebbe tenuto vn sproposito) queste due note.  Per bene intendere questo, ricordiamoci quel  lo che diceuo di sopra, che la battuta non è altro  ch'vna misura estrinseca (essendo l'intrinseca il valore stesso delle note) di quello che si canta, ò suona; e perciò se alcuno vdirà cantare, ò sonare qualch'aria prima con la battuta, e poi senza (purche s'offeruino i medesimi tempi, & valore delle note) non vi discernerà differenza alcuna da vna volta all'altra. E per conseguenza se vno canterà, ò sonerà qualche ricercata, verbi gratia, di 20. semiminime l'istesso effetto farà alle orecchie se sene manderà quattro alla misura, spartendola in cinque battute, ò pure cinque, spartendola in quattro: nè si potrà chiamare nel secondo modo Ritmo, battuta, ò misura, sesquialtera, Peonica, ò quinary; mà comunque si batta, sempre sarà vn Ritmo eguale, e binario; sì come sarebbe sempre misura Ritmo, ò battuta dupla, & Iambica, se procedesse con minime, e semiminime alternatiuamente poste; comunque si battesse: imperoche la differenza de' Ritmi procede dalla misura intrinseca, & essenziale delle note, tempi ò mouimenti; e non dall'extrinseca, & accidentale. Per praticar dunque simil sorte di battuta bisognerebbe che le misure procedessero vicendeuolmente con note di tre, e di due tempi; ò di sei, e di quattro; o di noue, e di sei, &c. come queste, o simili altre. Non è già necessario, che per tutto s'offerui quest'ordine, per che si concedono alcune diminutioni, così in vna semplice melodia, come in vn concerto di più parti; sì come nel verso Iambico si con-



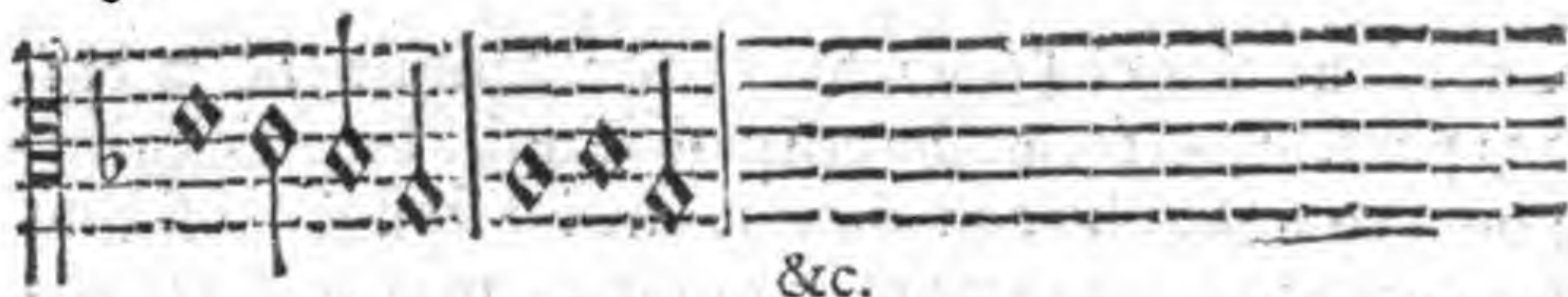
concedono alcuni Tribrachi . Il dire dunque che la battuta per se stessa formi diuersità di Ritmi, è fuor d'ogni ragione; come farebbe chi dicesse che i distongi consistino nella scrittura, e non nella pronuntia, perche è certo, che s'io pronuntierò *Romæ*, come *Rome*, non formerò distongo alcuno; quando bene io lo scriuesfi con lettere d'un palmo l'vna, Crederà forse alcuno che l'vso di questo Ritmo sia impraticabile; mà non può essere tale, mentre è stato praticato da gl'antichi: confesso bene che hauerebbe qualche poca più di difficoltà che la misura dupla; mà non tanta però che con medioere esercizio ella non si rendesse superabile. In questo proposito voglio aggiugnere vna cosa osseruata da me, che ci sono alcune arie, le quali naturalmente pare che richiedino questa sorte di Ritmo, come quella bellissima *Deo Patri sit gloria* del Palestrina; benchè sia accomodata al Ritmo, ò proportionè dupla. Delche ne potrà far l'esperienza qualche curioso, & esperto musico. E frà tanto potrà contentarsi lo studioso lettore d'vna parte di essa; che per vn poco di saggio habbiamo trasportato in questa sorte di Ritmo, cioè.



Deo Patri







Doue lasciando à gl'eruditi il discernere frà questi tē-  
 pi il piede Cretico, il Bacchio, l'Antibacchio; e le quat-  
 tro sorti del Peone; auuertisco che se vi si conoscerà po-  
 ca diuersità d'aria da quella che si sente, come l'hà messa  
 il Palestrina, non per questo generalmente s'affermi che  
 la misura ternaria, e la quìnaria poco siano differenti; poi-  
 che la similitudine che qui si sēte, nasce dalla qualità pro-  
 pria di questa modulatione, che, come accennai di sopra  
 par che naturalmente richieda questa sorte di Ritmo, o  
 ipartimento. Mà mi pare d'vdir alcuno di questi che  
 tutta la musica restringono à gl'angustissimi termini del  
 Contrapunto, che il mandare cinque note à battuta, an-  
 corche sia eguale, & in nēssuna parte s'adopino le note  
 essētiale del Ritmo Peonico, può far grā varietà nel con-  
 cento; mentre si varii l'intrecciamento delle consonan-  
 ze, e dissonanze da quello che s'vsa nella misura eguale, e  
 nella dupla: poiche diranno (e diranno bene) che nel  
 Ritmo eguale, ò dattilico, ne' luoghi primi, & impari si  
 deuono porre le consonanze; e ne' secondi, ò pari, le  
 consonanze; onde d'eguale numero riescono queste con  
 quelle; mà nella misura dupla, o ternaria, per ciascuna  
 dissonanza, due consonanze si trouano; e per conseguenza  
 nella sesquialtera, o quìnaria per ogni tre consonanze due  
 dissonanze, e non più, possono entrare. Mà coltoro non s'  
 auuedono che questo è vn saltare, come si dice, di palo in  
 frasca; perche altro è parlare del Ritmo in quello che gl'è  
 naturale proprio, & intrinseco; & altro di quello che ac-  
 cidentalmente si varia nel contrapunto per cagione della  
 varietà



varietà di quello, e se è errore notabile ne' termini, il confondere il Contrapunto con la semplice Melodia; ancorche siano cose vicine, molto maggior' farà il confonderlo col Ritmo; cosa al tutto diuersa, e d'vn altro ordine, e categoria. Et certamente in vn tamburo si potrà far sentire la diuersità de' tre generi Ritmici; mà non già varietà di melodia; e molto meno di contrapunto, contento, ò sinfonia. Se alcuno dunque hauesse in alcuna sua compositione osseruato quest' ordine, ò proportion quinaria nel mescolamento delle dissonanze con le consonanze, non diremo già ch'egl'habbia praticato il Ritmo, e misura quinaria, ò sesquialtera; mà solo vna sequela di tale sorte di Ritmo. Eanco vn errare ne' termini il chiamare quintupla, e septupla proportion, quando cinque, ò sette note si mandano per battuta: e sesquialtera, e sesquiterza, quando la comparatione si farà trà due parti opposte, come ne' passi seguenti fa il Morley erudito Musico Inglese.



Si come è vn capriccio inutile, e che accresce difficoltà a i cantori senza proposito, il far procedere le parti, come quì con diuerso Ritmo, ò battuta trà loro; & vn cōcetto simile à punto à quelli de gl'Architetti di tre, ò quattrocento anni fà; i quali per mancamento dell'arte vera, e per l'ignoranza che allora regnaua, si credeuano che con fare vn campanile torto, e pendente, ò simile altra fabrica strauagante, & insolita rendersi immortali, appresso i posterì.

H

A N.



## A N N O T A T I O N I

Sopra il Discorso della perfettione  
delle Melodie.

*Ac. 97. Pomponio Nenna )*

Entrano in questo numero simil-  
mente i due Nannini Gio. Bernar-  
dino , e Gio. Maria , Felice Anc-  
rio , & altri.

*Facc. 98. S'introduſſe poi à  
poco à poco nelle voci )* Di

questa opinione fù anco il Signore Gio. de Bardi di so-  
pra mentouato .

*Per Organum in quell' età )* In questo signi-  
ficato medesimo si prende hoggi da gli Spagnuoli *Canto  
de Organo* .

*Con vocabolo di Beda )* Il trattato *de Musica  
Theorica, & de quadrata*, che sotto nome di Beda si leg-  
ge hoggi, frà le sue opere stampate, poco contiene di  
buono, e di notabile: e se pure in qualche parte è suo  
(che v'apparisce pure alcuna scintilla d'antica eruditio-  
ne) per la maggior parte si conosce imperfetto, & altera-  
to, ò interpolato, da chi che sia, di dottrina triuiale, e  
moderna. E se io n'hò à dire il mio parere, crederei che  
fusse vn fragmento di Beda; mà molto lacero, & imper-  
fetto; e mescolato con qualche comento d'autore moder-  
no



no, e Francese . Perche di ciò mi fanno sospettare quelle parole . *Quæritur quare prius posuit Diapason &c.* Questo è ben certo che ne' tempi di Beda non si faceua mentione di lunghe, breui, e semibreui, che quiui vengono mentouate : nè delle voci Hocetus , Maneries, Motettis, Plicis &c. che sono moderne, e Francesi : e che più ? sino i principij di cantilene Francesi vi si vedono inseriti . *Demenant grand' joye &c.* Vedasi dunque se quel trattato meriti d'essere posto nella classe de' migliori Autori di Musica antichi , come Boezio , & altri , conforme al sentimento di qualche moderno .

*Facc. 100. Et egli medesimo confessa )*

In vna raccolta di sue musiche stampate in Firenze doue parla al lettore. Sopra tutto egli imparò assaisimo dal Signore Gio. de Bardi, Signore veramente eruditissimo, e grand'amatore dell'antichità : del quale hò vn discorso scritto à penna indirizzato al medesimo Caccini doue gli somministra molti vtilissimi auuertimenti per bene , e giuditiosamente comporre ad imitatione de gl'antichi .

*Fac. 101. Oltre la finezza de' componimēti )*

Tengono comunemente i Cōtrapuntisti che poche poesie siano accomodate alla Musica : perche se saranno di stile vn poco solleuato ; di constructione attaccata ; e di concetti, e sentimenti non ordinarij, le sbandiscono in continente da' loro componimenti, ò sia perche non s'adattino bene alle modulationi artifiziose ; ò per la loro poca intelligenza , & industria . Con tutto ciò da 25. ò 30. anni in quà, e non più, s'è cominciato à porre in musica Poesie eleganti , e nobili ; ò per dir meglio ( perche ancora prima se ne modulauano alcune di questa sorte ) à lasciare quelle canzoni goffe, e triuali , che si sentono



in bocca de' ciechi. Di questa sorte sono quelle ch'il buon Giannetto da Palestrina aggiunse alle Vergini del Petrarca: verbi gratia. *Non basta ch'una volta t'ù portasti; se vil morte per mi, Hor non ti par che'l sangue sparso basti à trar l'anima à ti &c.*

*Nello stile detto Recitativo* ) Molte sono le diuersità delle Melodie; sopra le quali altroue hò discorso. Tuttauia voglio in questo luogo per amore de gl'Idioti dichiarare più minutamente quello che sia propriamente stile Recitativo. Comunemente si crede che tutte quelle Musiche siano di questo stile, le quali sono composte, per vna sola voce. Mà veramente non è così: perche lasciando stare le modulationi del canto piano, & Ecclesiastico, che si cantano à vna voce sola, e tuttauia non si comprendono sotto il Recitativo; anco le Musiche più artifiziose, e frà queste le Sceniche, sono di variate sorti. Alcuni ne assegnano due, cioè, lo stile Narrativo da altri detto Raccòtativo (in Greco si direbbe forse πρόπος ἡξαγγελτικός) e l'Espressiuo, che altri dicono Rappresentativo. Mà io v'aggiungo per terzo quello che più ristrettamente si dice Recitativo: dicendo che lo stile Monodico, che hoggi s'vsa per le scene (dal che s'esclude il Corico, e'l cāzonesco) è di tre sorti: prima il Narrativo suddetto; il quale si chiama così per adoprarfi nelle Narrationi, e lunghi racconti de' Messi, e simili; e si discerne facilmente da gl'altri col trattenersi assai su le stesse corde (i Greci ciò dicono Μονὸ ὁ πρὸν) e quasi sempre su quelle del Tuono fondamentale; e con tempi veloci, e simili a quelli della favella. Per essemplio, doue nell'Euridice si racconta la morte d'Orfeo *Per quel vago Boschetto &c.*

Il secondo stile è lo speciale Recitativo, così detto perche



che propriamente conuiene a chi recita musicalmente ; come anticamente faceuano i Rapsodi, che quanto al rap presentare in scena impropriamente si dice Recitare ; essendo più tosto vn'imitare , ò atteggiare : il che i Latini dicono *Agere* . La qualità della sua melodia è mezzana tra la Narratiua, e l'Espressiua:perche è più ariosa d'amendue; e meno patetica di questa . Si sentono in essa molto spesso alcune desinenze; che seruono

come di luoghi topici a i Cō-  
positori: e generano qualche  
tedio ne gl'vditori;verbigratia



L'vlo suo principale è per i Pro-

logi;doue veramente è più tollerabile che altroue: benchè il vero suo luogo è il pulpito , e non la scena: perche ottimamente conuiene alle Rapsodie, e simili Recitationi col canto di Poemi Heroici; ò siano di versi d'vna sorte continuati,come l'Heroico de gl'Antichi, e'l verso sciolto de moderni; o di variate sorti,come gl'Idillij; o legati in stanze; come l'ottaua rima; e le canzoni dittefe; e perciò sotto questo genere si comprendono anco per mio parere molte arie d'ottaue, che si cantano per l'Italia . Per saggio di questo stile si potrebbe addurre il Prologo dell' Euridice sopradetto . *Io che d'alti sospiri, &c.* La terza sorte è quella che da noi si chiama Espressiua: la qual sola è veramente propria, e conueneuole alla scena: poiche per opinione nostra douerebbonfi l'altre due allontanarsene: la prima come troppo satieuole, e da posporfi ad vna semplice fauella; e la seconda per hauere troppo della cantilena, e confarsi meglio co' Poemi di genere misto . Nell'Espressiua dunque si fa professione di bene esprimere gli affetti; & in qualche parte quegli'accenti naturali del parlare patetico: e questa è quella ch'hà grandissima forza

ne



ne gl'animi humani: a segno che, quando è accompagnata d'vna viuace attione, e d'vn parlare proportionato al soggetto, marauigliosamente commouue il riso, il pianto, lo sdegno, &c. Qui hanno luogo sopra tutto quelle mutationi di Tuono, di Genere, e di Ritmo, che sono le maggiori ricchezze, e sfoggi della Musica. Esempio ne può dare il lamento d'Arianna; hoggimai noto a tutti, ch'è la più bella compositione che si sia ancor veduta tra le Musiche sceniche, e Teatrali.

*E particolarmente di Giosepe Cenci )*  
 Questi fiori nel Pontificato di Paolo Quinto felice memoria; e s'ingeriua anco di far versi; ma di quei dozzinali poco fa detti, ch'egli medesimo poi vestiuà assai acconciamente di melodie; onde haueuano grandissimo spaccio (benche di materia così rozza) che quasi non si cantaua altro in Roma, mentre egli visse.

Di modo che se la Musica è arriuata hoggi al sommo, come molti credono, vna delle più essenziali circostanze alla sua perfettione, doppo tutte le altre gl'è sopraggiunta; con inescusabile trascuraggine de' nostri antepassati.

*Facc. 102. Haueuano diuerse figure da quelle del suono )* Non hò potuto ancora comprendere qual necessitá haueffero gli antichi di seruirsi di note doppie, per la voce, e per l'istrumento: perche se bene l'Anonimo sopramentouato ne reca qualche ragione, tuttauia quel passo non è così facile da intendere.

*Facc. 104. Che pure hanno il predominio nella Musica )* E però disse Platone nel terzo delle leggi, ch'il Cantore deue seguitare il concetto de' versi



versi fatti dal Poeta ; addolcendoli con la voce quasi come buon cuoco, che a viuanda ben stagionata aggiunga qualche condimento, per renderla più grata.

*Facc. 106. Che non vi si possono accomodare in maniera alcuna Poesie maestose, e sublimi*) Questo difetto è di tal importanza, che bisogna per forza confessare che lo stile della Musica d'hoggi di sia barbaro, più tosto che leggiadro, o nobile ; per cagione di quelle benedette repliche, & accoppiamenti di diuerse parole in vn tempo ; e di quei tanti artifici, che più diceuoli farebbono nell'accompagnamento instrumentale ; con che si saluerebbe il decoro della poesia, e la perfectione del concento. E questa tengo per me che fusse la maniera delle antiche musiche ; sì delle coriche, come delle mondiche ; poiche tre, o quattro pifferi che accompagnassero i concenti d'vn choro ( o fussero vniformi, & all'ottaua, o variati d'aria nelle parti ) poteuano far tutto quello che si fa ne' più artificiosi Madrigali, con molto maggior sodisfattione de gl'intendenti ; e senza scapito alcuno della fauella. Questa era dunque la vera, & eccellente musica ; massime accompagnata con quella varietà di melodia, di versi, e mouimenti Ritmici : con sublime stile, & artificioso ballo : come si praticauano i Dittirambi ; ne' quali, come scriue Plutarco, giudicauano gl'antichi, che consistesse l'eccellenza della Musica, del che ne tratta più diffusamente nel Discorso latino *De Dithyrambo*.

*Facc. 108. Nella quale si sentiva la differenza delle vocali lunghe, e delle breui* ) Per essemplio la vocale A. di queste due parole si preferiua



riua sotto questi tempi. bitabile, e certa; b  che per altro molto erudigi impossibile il ritroua *Mater Pater*, re quella pronuntia antica.



La qual cosa   indubbiamente si trouino persone, che stimano hoggi quella pronun-

*Facc. I I 2. In gran parte superstitiose, & vane*) Vedasi quello che se ne dice nel Discorso sopra le consonanze.

*Facc. I I 6. Da vn solo Cantore*) Gl'Inni de gl'antichi Greci da vn solo parimente si cantauano; e se da diuersi si fossero cantati, acconciamente si poteuano modulare secondo questo stile Madrigalesco in quelle parti doue i versi interi consistono in varij epitheti, o aggiunti ressuti insieme; come si vede in quelli d'Orfeo; perche non sarebbe inconueniente, e ridire pi  volte l'istesso, & insieme proferirne diuersi.

*Facc. I I 7. Vna parte per volta*) Questa conuenienza rispettiuamente milita ancora in quelle sorti di canzoni che rassomigliano in qualche cosa Madrigali, come le Villanelle; qual fu vna ingegnosa compositione del Signor Pietro della Valle, nella quale introduceua Sofonisba, e Massinissa, che insieme cantando piangeuano la loro disgratia in forma di Dialogo. Imperoche nella prima parte amendue cantauano insieme l'istesse parole, eccettuatene alcune poche, che non conueniuano all'huomo, & alla donna; le quali tuttauia procedeuano per via d'imitatione presso a presso; come nel bel principio vna parte diceua *Sofonisba mio bene*; e l'altra parimente connettendosi *Massinissa mio bene*. E cosi doue Sofonisba diceua *Consorte mio*, Massinissa diceua



*diceua Conforte mia* . Finita questa Strofe ciascuno di loro ne cantaua vn altra da se , e frà esse s'intrecciua più volte in forma d'acclamatione da amendue cantandosi ,  
*Abifato ! Abisorteria !*

*Facc. 119. Crederei che fusse l'Arpa )*

La qualità del suono di questo Instrumento , veramente è mirabile; perche hà del virile, e soauo insieme; & è molto gagliardo . Mà perche è poco atta , almeno come stà hora , ad esprimere le varietà de' Tuoni ( che più d'ogn'altra cosa possono nobilitare , e rendere diletteuoli queste Rapsodie ) resta perciò inferiore al Cembalo Triarmonico; accompagnato massime dal Violone Panarmonico , come l'hà il Signor Pietro della Valle. In questo proposito soggiungo che il Tripode di Pitagora Zacynthio , ò dal Zante, antico Musico, & vno de' primi che scriuesse ro di questa facoltà ( il quale è citato ne gl'Elementi Harmonici d'Aristosseno ) può seruire insieme di proua , per mostrare l'uso di diuersi Tuoni in vn medesimo Instrumento appresso gl'antichi ; e di modello d'vn Arpa che contenga i tre principali, à guisa del Cembalo Triarmonico ; di cui si vede la tastatura nel nostro Compendio . Questo vien descritto da Artemone appresso Ateneo nel 14. libro con le parole che seguono : che, per essere vn passo notabile , e l'inuentione per altro ingegnosa , e bizzarra, e degna di risorgere per opra di qualche spirito pellegrino, voglio riferire quì fedelmente; massime per non essere state fin ora troppo bene intese .

καὶ τὸ τῆς βίποδος ὁ καλεμὲν ὄργανον δὲ καὶ τὸ μουσικόν , ὁ περὶ τὸν Ἀρτέμιον γράφει ὅτις ὅθεν πολλὰ τῶν ὀργάνων εἰς οὗτο γένεσις γινώσκῃ . καὶ δὲ πρὸς τὸ Πυθαγόρην τὸν Ζακυνθίου γένεσις . ὁ γὰρ γένεσις γὰρ πρὸς ἀκμὴν ἔχων . καὶ διὰ τὸ δοκεῖν ἐργάσθαι τῇ καὶ πρὸς χειροδυσίαν, ἢ δὲ ἢν δὴ ποτ' ἐν αἰτίαν συντόμως καταλυθεὶς διαλέληθε τοὺς



πολλὰς . ἡ δὲ πλεονέχεια μὲν Δελφικῶν τείποδι, καὶ τὸ νομα ὠντεῦθεν ἔχον·  
 πλεονέχεια δὲ χρῆσιν τειπλῆς κινδύρου παρέχετο . τῇ γὰρ πιδῶν ἐσώτων ὅπῃ πινος βιά-  
 σιως δὲ εὐρύς, λευκάπερ αἱ τῇ πειλάκτων δὲ ἴφρων κατασκαδάζονται δίσεις, τὰς  
 μέγας τρεῖς χώρας τὰς ὑπὸ ποδὸς ὅπῃ πίδα δι᾽ ἑσώσας ἐνέτεινεν χορδαῖς, ὑψο-  
 οὖς ἐκείνη πηχίω· καὶ καὶ τὴν πρὸς αὐτῶν χορδοτόνιαν . καὶ τὴν ἐπάνω κόσμον κοι-  
 νὸν τῷ λέβητος, καὶ τῇ παρηρητημένων ἐνίων ἀποδοῦς· ἔξ ὧν καὶ πλεονέχεια φαντασίαν ἔ-  
 χεν ἀσείαν, καὶ τὴν ἥχον πρὸς ἐβαλεν ἀδρότερον . διένειμεν δὲ ἐκάστης χώρας τῆς  
 τειπλῆς ἀρμονίας, πλεονέχεια δὲ Δωρισί, καὶ Λυδισί, καὶ Φρυγισί· καὶ καθεζόμενος αὐτὸς  
 ὅπῃ πινος δὲ ἴφρων πειλάκτων τὸν συμμέβως ἔχοντα (ἔχοντος) τῇ εἰσεί· διείρας δὲ πλεονέ-  
 χειαν μὲν χεῖρα πρὸς πλεονέχεια ὀρθολίω, καὶ τῇ ἐτέρᾳ χρῆσόμενος τῇ πειλάκτῳ, καὶ  
 ὁποῖαν αὐτὸς πρὸς πλεονέχεια ἔχοντος τῇ ἀρμονίῳ, μετέσπειρε τῇ ποδὶ πλεονέχεια βῆσιν ἄλλοχον  
 ἔσαν· καὶ πρὸς ἐτέραν πειλάκτων πάλιν ὀρθοβάλλων, ἐχρῆτο· καὶ πάλιν ἐτέραν· ἔπει-  
 δὲ ὅξενος ὑπὸ πλεονέχεια χεῖρα πρὸς πλεονέχεια αὐτῶν τὰ συστήματα ἢ τῆς βῆσιος δὲ κινκσία τῇ  
 ποδὶ ψαυομένη· καὶ πλεονέχεια χεῖροδεσίαν ὅπῃ τοσοῦτον ἡ δὲ ἰδίᾳ καταξύνειν ὥς· ἔπει-  
 ξυνορῶν τὸ γινόμενον, ἀλλὰ διὰ τῆς ἀκοῆς μάνον κρίνοι, νομίζον τειπλῆς κινδύρου  
 ἀκύνειν διὰ φόρως ἡρμολογμένων, καὶ τῷ τὸ ὄργανον θαυμαστὴν ἰσχυρῶς, μὴ τὸν ὀκείν-  
 βιον ἔξελιπεν ἀδύνατος. cioè. Et intorno al Tripode ( che così an-  
 che si chiamò vna sorte d'Instrumēto musicale ) il predet-  
 to Artemone scriue così. che di molti Instrumēti appena  
 hoggi si sà se mai furono. Per elsēpio il Tripode di Pitago-  
 ra, dal Zanite: imperoche hauēdo hauuto nō molto lunga-  
 mente corso, ouero perche pareua faticoso nell'operatio-  
 ne manuale, ò per qualsiuoglia altra cagione; presto si  
 guastò; e dalla maggior parte fù dimenticato, Questi era  
 simile al Tripode Delfico ( onde anco prele il suo nome )  
 e quanto all'vso rappresentaua tre Cithare ( ò Arpe )  
 I suoi tre piedi si reggeuano sopra vna base ageuole à  
 voltarsi, à guisa de' piedi di quelle sedie che si girano .  
 Mà ne gli spatij compresi trà vn piede, e l'altro furono  
 da lui tele le corde, hauendo sopraposto à ciascuno spatio  
 vn gomito, ò bastone: e da basso accomodatiui i  
 bischeri. Di sopra poi v'aggiunse alcuni pendoli, che ser-  
 uiuano



uiuano per ornamento al Lebete (ò Vaso di rame simile à vna Caldara) Dalle quali cose ne formò insieme vn. Idea assai leggiadra in vista; e ne cauò vna risonanza molto gagliarda. Distribui poi in ciascuno spatio vna delle tre Atmonie Doria, Lidia, Frigia; di modo che sedendo egli in vna sediola proportionatamente distante; e spingendo la sinistra mano verso le corde, e con l'altra seruendosi del plettro, imprendeuà prima à sonare, qual delle tre Armonie voleua; e girando col piede la Base, che facilmente si volgeua, si seruiua d'vn altro lato, e poi del terzo.

*E con tanta prestezza gli veniuano i Sistemi alla mano, per la mobilità della Base tocca dal piede, e tanto prontamente s'era assuefatto al tasteggiare, che se vno non vedendo quest' operatione dall' udito solo n' hauesse giudicato, hauerebbe creduto d'udire tre sonatori, che di diuersi accordi, ò Armonie si seruissero. Il quale Instrumento, se bene grandemente fù ammirato, tuttauia dopo la morte dell' Inuentore, prestamente mancò. Non sò se questa discrizzione parrà ad altrui assai chiara ad intendersi, e ridurre l' instrumento in pratica. A me basterebbe l'animo di cauarne vn modello assai vicino all' antico: di forma leggiadra, & assai ageuole nell' ho dierna pratica. Mi marauiglio poi del Glareano che per la voce Basis intendesse in questo luogo quello che hoggi si dice vn Basso; come anco di quelli che hanno scritto, verbi gratia il Vigenero, che à chi sentiua sonare quest' instrumento, pareua d'udire tre sonatori insieme. Il che nè Artemone, nè Ateneo dicono altrimenti.*

*Fac. 121. Ne' passaggi si pecca parimente)*  
Da gl' Italiani massimamente; i quali veramente nella mu-

I 2 sic



sica soprauanzano di gran lunga l'altre nationi; mà in questa parte, come si vede per esperienza, poca sodisfazione gli danno: poiche datemi vn Spagnuolo che habbia gusto del canto; e più vn Francese; & vada per queste Chiese di Roma in qualche solennità, egl'ammirerà senza fallo la bellezza delle voci, e la soauità de' concetti; mà questi passaggi adoprati quasi in ogni sillaba, e con tanta affettatione di tenerezza; & ostentatione di peritia, poco gli parranno adeguati alla santità de' luoghi, e soggetti sacri; e lontani da ogni ragione, e conuenienza. Et crederemo che in ciò consista l'eccellenza di questa Arte? e che gli altri siano zoccoli, & insensati? Mà è difficile correggere quegli errori che hanno qualche sembianza di perfettione: perche *Decipimur specie rebus*.

*Facc. 130. di poco frutto riescono )*

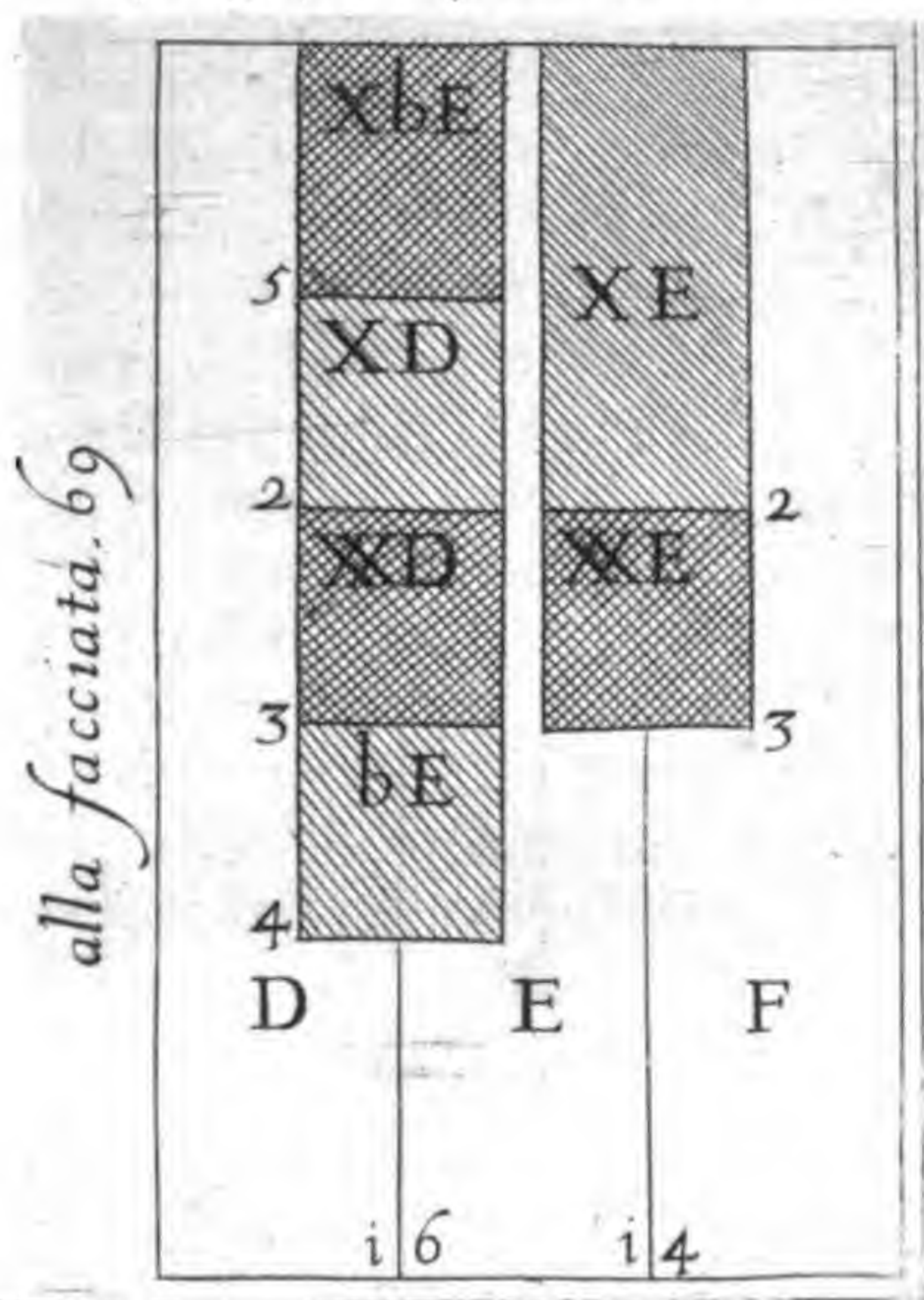
E verissimo che poca vtilità si trae da questa sorte d'instrumenti che hanno il tuono diuiso in cinque parti ( a i quali conuiene benissimo il nome di Panarmonici ) in comparatione di quelli che hanno due, ò tre tastature, ò Armonie separate. Tuttauia per chi hauesse curiosità di farne fare qualchuno; ò per praticarui la circolazione delle consonanze; ò per altro suo fine, voglio aggiugnere queste quattro parole; dichiarando breuemente il modo che mi pare più facile, e spedito. Io non sò vedere qual fine hauessero quelli che facendo fabricare simili instrumenti, accoppiarono insieme tante tastature diuerse, che à vederle solo, sgomentano ogni perito, e paziente sonatore: poiche di quattro, di sei, e fino d'otto ne sono stati fatti; della qual sorte intendo trouarsene in Ferrara, in Napoli, & in Mesfina: anzi di quelli anco mi marauiglio che con due tastature, amendue spezzate, hanno volu-



to i loro Cembali ; credendosi forse di trouare in essi la quinta essenza della Musica . Poiche per diuidere il tuono in cinque parti ( non dico eguali ; perche farebbe vna diuisione sciocca : & così anco quella d'otto, ò di noue, comme, imaginata da alcuni) non è dubbio che bastano sei voci: à tale che contenendone due tastature, ò Instrumēti separati, & amē due spezzati, infino ad otto, cioè quattro per ciascuno ; due voci, & altrettanti interualli vi faranno di souerchio ; e per conleguenza vi si troueranno molti vnisoni, che recheranno sempre notabil confusione & ingombro. Mà il miglior modo è di ridurre tutte le voci ad vn solo Sistema inspessato ; nel quale entreranno quattro spezzati trà voce, & voce, ne' luoghi de' tuoni ; e due trà il *mi* e' l' *fa* ; trentadue voci per ottaua ; & 127 corde in tutto per quattro' ottaue .

La dispositione della tastatura si può conoscere da questo saggio di tre tasti, che si vede qui .

### Organo Panarmonico





L'ordine con che procedono le voci dal graue-all'acuto, si mostra con le cifre; benché non sia continuato, ma interrotto; à fin che le più ordinarie, e comuni restino più à basso, e più commodè alla mano; e quelle che hanno l'istesso legno, venghino à riscontro. Con tre sorti di colori par che si possino acconciamente distinguere tutte, senza ammettere il nero; perche non è molto à proposito, per segnarui le note. Per nascondere poi il gran rialzamento che farebbono gl'ultimi spezzati, si possono solleuare alquato le palette de' tasti principali dalla parte di dietro, e darli vn poco di pendio. Resta poi euidente, senza ch'io l'auuertisca, che le corde si deuono scompartire in due ordini sopra il corpo dell'instrumento; assegnandone la metà all'inferiore, e l'restante al superiore: e che tale sorte di diuisione, e tastatura meglio conuiene all'Organo che al Clauicembalo: perche nõ permette la dispositione interrotta de' tasti di caminarui velocemente con le dita. La maniera poi di segnar queste voci, e quinte parti di tuono, e di procedere gradatamente salendo, ò scendendo per tutto il Sistema, perche à pochi è nota, voglio per comun beneficio mostrarla; auuertendo che de' due modi di segnare la quinta voce (cioè quella ch'è trà il b E, e l'E) X b E, & D. ciascuno hà vn imperfettione, che secondo il primò, nelle progressioni si salta vn luogo (cioè spatio, ò riga) & il secondo hà questo di male che trà l'*la*, *mi* per essemplio, e'l suo b molle, vi s'interpone vn d *la sol, re*, solleuato. Voglio anco con tal occasione mostrare il modo come si faccia il circolo Armonico, & vna ricercata di tutte le voci, doppo la quale si torna al medesimo principio: la quale seruirà anco per accordare tutte le voci di questo instrumento Panarmonico con molta facilità (ricordandosi però di scemare alquanto le quinte, & ac-



& accrescere le quarte) e per rendere vana, & opprobrio: la cautelosa invidia di quelli che tengono celate simili cose, ò per farsene honore, come di qualche gran segreto, & auvantaggiarsi sopra gl'altri, ò per rancore che hanno che altri sappia quello che stimano più raro, e pregiato.



Quarta specie  
d'Ottava.



L'ISTESSA  
vna diesi o  $\frac{1}{5}$   
di tuono più  
acuta.



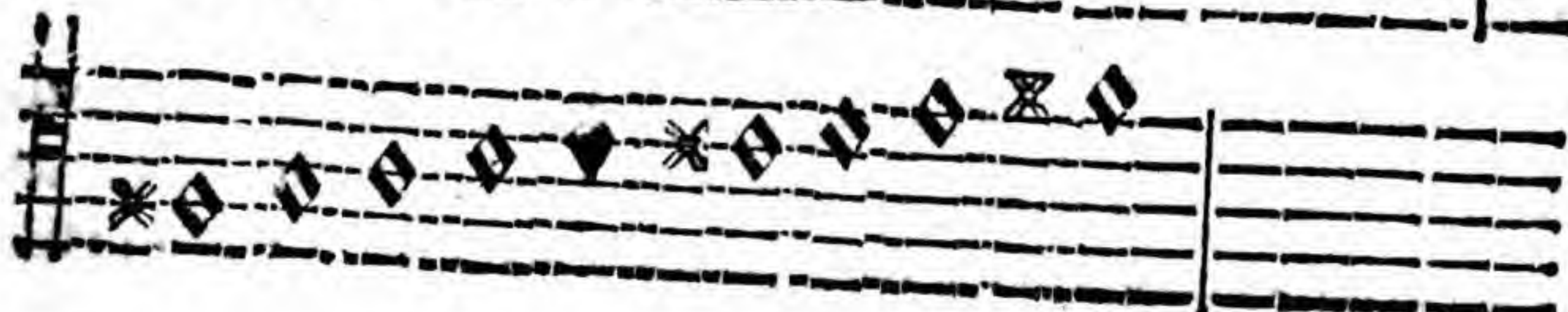
due diesi, o vn  
semituono mi-  
nore più acuta



3. diesi, o vn se-  
mituono mag-  
giore più acu-  
ta.



4. diesi, o due  
semituoni mi-  
nor più acuta.

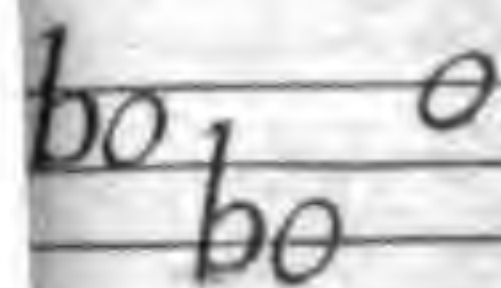


5. diesi, o vn  
tuono più acu-  
ta.



Mà la Circolatione si fa cominciando da qualche corda graue dell'istrumento, e salendo poi sempre di quinta, e scendendo di quarta, in fino che ci trouiamo in vna voce corrispondente ( *aquisonè* ) alla prima (il che segue dopo tre ottaue ) dalla quale per i medesimi gradi si può tornare all'unifono. scendendo di quinta, e salendo di quarta

ta



72

Doue noterà il curioso lettore l'intervallo di terza apparente ( benchè veramente sia quarta ) frà il settimo, & l'ottauo grado, e frà il 13. e'l 14; e come ogni sorte di nota ci s'incontra, e che questa scala si compone di 16. gradi, e di due serie di 15. tuoni continuati; i quali con l'aggiunta della quinta, costituiscono la sopradetta vigesima seconda, ò trisdiapason di questa proportion  $\frac{8}{1}$  e sopra questa osseruatione m'imagino che si fondasse il Trattato sopra la Musica Sferica di D. Girolamo Rosselli mentouato dal Zarlino; mà per quanto mi persuado, non venuto in luce. Del restante questo istrumento può seruire non solo per cominciare da qualsiuoglia nota tutte le specie ( perche ciò si può far anche con vno di quelli che hanno diuiso il tuono in tre parti sole, che dicono cromatici ) e per



per la circolazione mostrata, & altre simili; mà per cantare, e sonare quanto si vuole più alto, ò più basso, e per alzare, ò abbassare la modulatione à poco à poco, in modo ch'il Cantore appena se n'accorga; e per altri simili fini, di maggiore curiosità che profitto.

*Fac. 131. M à perche queste materie musicali*) Quei pochi effempij di modulatione à due, che hò aggiunti à questa opera per fare comprendere meglio i miei concetti, e per dichiarazione d'alcuni termini Musicali Greci, non ostante tante proteste fatte da me; & ancorche, mentre quelli si stampauano, nõ haueuo speranza d'incontrare vn pari del Signor Pietro Eredia che mi potesse, e molto meglio, risparmiare questa fatica (che altrimenti ciò mi saria bastato) hanno dato occasione ad alcuni di mostrare la loro scortesia, e malignità; parendogli che io sia stato troppo temerario à publicare compositioni sì mal fatte; in vece di ringratiarmi, che per giouare al publico, io mi sia addossato tante fatiche, f. à le mie più serie occupationi; insino à studiare i precetti d'vn arte à me nuoua; e tenuta da loro per vastissima.





# ANNOTATIONI

## Sopra l'Aggiunta.



*Ac. 137. Se non in consonanza successiva*) si ferue quasi dell'istesso modo di parlare Theone Platonico nel suo Enchiridio, ò manuale di musica, doue chiama il tuono, la diesi, &c. *οὐμφωνὰ καὶ συνέχειαν consonanti, secondo la continuatione*, che gl'altri Autori chiamano *διαστήματα ἐμμελῆ*. Interualli Emmeli cioè cantabili.

*Si fa mentione dallo Scoliaſte di Pindaro*) Della prima specie ne fa anco mentione Aristotile ne' Problemi musicali, doue dice *καθάπερ τοῖς ἐπὶ πλὴν ὁδῶν κρούουσιν* come à quelli che doppo il canto suonano.

*Mà marauigliosa, & inimitabile da più moderni*) in conformità di questo scriue Aristotile nel lib. 8. della Politica che l'Arie d'Olimpo manifestamente si conoſceuano hauere dell'entusiastico; cioè che commoueuano gl'animi ad vn certo impeto generoso il che gl'antichi chiamauano furor Diuino.

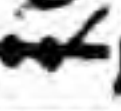


*Facc. 138. Instrumento graue, & simbolizante con la nostra Tiorba*) Diomede Scolastico sopra l'Arte di Dionisio ( ch'è nella libreria Vaticana manoscritto) dice che *ἀπάντων τῶν ὁργάνων ἀξιοπρότερον ἢ λυτὰ*

*Frà*



*Frà tutti gl'istrumenti ( musicali ) il più autore uole è la Lira.*

*Facc. 163. Segue il Sonetto di Nostro Signore )* Voglio auuertire à chi legge che le mutationi di Tuono , e di Ritmo che si sentono in questo nobilissimo Sonetto , forse appariranno disconuenevoli alla gravità di esso ; la qual cosa fù veramente antiueduta da noi : ma non per questo hauemmo per inconueniente di farlo cōporre in questa forma ; per far conoscere maggiormente la diuersità dell'vno , e l'altro Tuono ; per dar esempio d'vna melodia ben regolata : imaginandoci ch'alle persone discrete fusse superfluo questo auuilo : senza tener cōto di quel che poteuano dire alcuni inuidiosi , e maligni ; à i quali non manca mai materia di riprendere à dritto ò , à rovescio : cosa similmente preueduta da noi ; come si può conoscere dall'Epigramma posto nel frontispitio del libro .

*Cioè vnisona al punto , ò nota precedente )*  
 Quel punto s'è posto doue la facciata si volta ; e doue la prima nota del Tuono seguente non è vnisona all'ultima del precedente : potranno tuttauia i discreti Compositori , quando tal modo non piacesse loro , trouarne vn'altro migliore , ò seruirsi del Segno detto Ripresa  notandolo auanti la mutatione della  Chiaue ; mà con l'aggiunta del  , ò b molle , doue si richiedono .



# TRATTATO PRIMO

de' Tuoni, o Modi veri

*Al Signor*

*PIETRO DELLA VALLE.*



A Speculatione de' Tuoni, ò Modi veri restaurati da noi è altrettanto sottile, e profonda, quanto diletteuole, e curiosa: imperoche per ben capirla fà di mestieri di seruirsi di certe astrattioni dell'intelletto; le quali non riescono meno difficili à questi pratici volgari, per la poca habilità che hanno alle operationi mentali, che ad vn semplice Teorico le intonationi de gl'intervali consonanti, ò dissonanti; per mancamento d'essercitio. Potrà dunque ragioneuolmente marauigliarsi qualch'vno che V.S. Illustrissima se ne sia in così breue tempo, e con tanta facilità impossessata; come io ne posso far ampia testimonianza; se non hauerà notitia della sua rara eruditione, e perspicacissimo ingegno; aggiunta vna memoria tanto felice che ( lasciamo stare l'acquisto di tante lingue straniere ) doppo hauere composto molti mesi prima alcune melodie assai lunghe (le quali accompagna con rara vnione di Poeta, e di Musico à i suoi proprij versi) così bene se ne ricorda senza alcun aiuto di note, come se all'ora all'ora gli fussero nate. Grand'obbligo hauerà per certo la  
posterità



posterità à gl'otij, e diporti di V. S. Illustrissima: poiche col ridurre in pratica quello ch'io mi sono ingegnato d'insegnare co' miei Discorsi, sarà potissima cagione che si notabil'acquisto, che ne fà la Professione Musicale, si rēda comune à tutti, e si propaghi pel mondo. Trattenimento veramente degno d'un Caualiere suo pari; che gli sōministra modo, in ricrearsi dalle cure noiose, di giouare insieme alla conuersatione humana. Era ben dunque ragione uole che non ad altri, che à lei s'inuiasse il presente Trattato, nel quale più metodica, che historicamente (come fò in vn altro) vò trattando della materia de' Tuoni antichi, & veri; già che per la pratica che vi hà fatto, niuno può aggiustarlo meglio cō la bilancia, per così dire, dell'esperienza; e per la sua natural bontà, e gentilezza sò che non gli parrà fatica di farlo; anco per mio proprio rispetto.

E cosa nota trà i Musici che la Diapason, ò ottaua tiene quell'istesso luogo ne gl'interualli Harmonici, ch'il Denario frà i numeri nell'Aritmetica: percioche questa consonanza è quella che regola, misura, e dispone tutte le melodie; e che giustamente si chiama la Regina delle cōsonanze; essendo come mezzana, & vincolo trà esse, e l'unisone. Onde tutte le varietà delle Harmonie, e misure de gl'interualli si prendono in ordine à lei, per essere come il tutto Musicale; che abbraccia, e comprende nel suo giro ogn'altro interuallo. E perche essa si risolue, e diuide immediatamente nella Diapente, e nella Diatessaron, queste due consonanze sono come le forme particolari, ò partiali del corpo Harmonico; e la Diapason è come la forma totale, che gli da in certo modo l'anima, e l'ultimo essere. E però possiamo dire, che si come le melodie anguste (quelle cioè che hanno gl'estremi poco distanti)

fi



si regolino con la misura delle quarte, e delle quinte, così le melodie larghe, e molto distanti ne gl'estremi si regolino, e misurino con l'ottava. Dalle varie forme, e dispositioni de gl'interualli di queste tre consonanze, ò consonanti Sistemi, nasce quella varietà che si sente nelle melodie, e ne' Modi: voce che in nostra lingua suona Maniere, & in Greco *ᾠμός*, i quali, come mostrai nel compendio con le figure, alcuna volta, si pigliano separati dal Tuono; nel quale senso non meritano il nome d'Harmonie; mà si bene quando oltre la diuersa specie d'ottava (che non è altro ch'vn diuerso ordine, ò serie de' suoi sette interualli) contiene anco diuersa tensione di voce, secondo il graue, e l'acuto. Mà perche le parti sono prima del tutto (benche nel caso nostro par che succeda al contrario) il buon metodo richiede, già che l'Harmonie antiche conteneuano diuersa specie d'ottava trà loro, e queste si compongono d'vna quinta, e d'vna quarta, che prima mostriamo l'ordine, e diuersità di queste. In tutti i Sistemi che vno d'esuoi interualli vna volta sola contenghino, quanti luoghi tal'intervallo può variare, tante s'intendono essere le sue specie. Onde contenendo la Diatesaron (quì si parla del genere Diatonico) due tuoni, & vn semituono; quanti siti può variare detto semituono, tante faranno le sue specie; perche dunque può occupare tutti i luoghi, cioè il primo, secondo, e terzo, tre parimente sono le specie di quarta. Così anco le specie della quinta sono quattro; perche in altrettanti luoghi può trouarsi il semituono. Mà perche quest'ordine non può essere comune à tutti tre i Generi (poiche nell'Enarmonico, il semituono abbraccia due interualli) vn altro ne offeruaron sottilmente i Greci; & in particolare Tolomeo, che può comunicarsi con tutti. In questo non si guarda al semituono



mituono; mà al terzo intervallo di ciascun Tetracordo ( dico terzo, secondo i moderni, che cominciano dal grave; mà primo, secondo gl'antichi Greci, che dall'acuto al grave procedono ) imperoche questo è quello che veramente differentia i Generi; essendo il più piccolo nel Diatonico ( cioè il tuono ) nel Cromatico mediocre ( cioè il semidi tono ) e nell'Enarmonico il maggiore ( cioè il ditono ). Di modo che quell'ordine che terrà tal intervallo nelle tre sorti di Diatessaron, s'intenderà anco in esse quarte: perche prima farà quella, che l'hà nel primo luogo ( verso l'acuto ) come B, E. la qual sola si comprende frà le corde stabili: perche segue l'ordine naturale de' Tetracordi. Et è anco la prima, secondo quelli che guardano al semituono; come fà Cleonide appresso i Greci. La seconda poi s'intenderà quella che hà tal intervallo proprio nel secondo luogo, ò mezzano; come dal C. all'F; la qual'è terza in ordine, secondo Cleonide, e gl'altri antichi, che guardano al semituono; e prima conforme à i Moderni Musici ( e considerisi se ci possono essere più dispareri ) che vogliono cominciare dall'*ut*, facendo. Mà la terza farà quella che hauerà tal intervallo proprio nel terzo luogo, ò da basso; come dal D. al G; la quale è prima in ordine secondo gl'antichi moderni, e seconda appresso i più moderni. Le quattro specie poi di quinta, e le sette d'ottava, Tolomeo, e gl'altri migliori autori Greci le dispongono, secondo l'ordine di quell'intervallo ch'è comune a tutti i tre Generi, cioè il Tuono Disgiuntivo A b; ponendo per prima specie ( di Diapente ) doue quel tuono è nel primo luogo ( di sopra ) come in questa E, b. la seconda doue è nel secondo luogo; come in questa F, C. la terza nel terzo; come G, D. e la quarta finalmente nel quarto; come A, E. Il quale ordine



ne è bellissimo, e molto regolato; e torna ottimamente per molti rispetti; e perche cosi le tre specie di quarta, e le quattro di quinta, si trouano in sette corde continue, cominciando dal *B mi* all'in sù: e perche serue a tutti i tre Generi; due de' quali (il Cromatico, e l'Enarmonico) non hanno altro tuono che quello; e per ciò, senz'altra aggiunta i Greci semplicemente lo dicono il *suono*, Aristide, Bacchio, Cleonide &c. oltre che mostra anco meglio come i tre Modi principali, generali, e più antichi, Dorio, Frigio, Lidio, naschino dalle tre specie di quarta (che in ragione della simplicità sono più antiche per natura che quelle di quinta) & i quattro aggiunti di poi, dalle quattro specie di quinta. Dal medesimo tuono Disgiuntiuo variano gl'antichi le sette specie d'ottaua; ponendo la prima quella che l'ha nel primo luogo; come da Hypate Hypaton (*B mi*) alla Paramese (*b. mi*) la quale assegnano al Missolidio: la seconda da Parhypate Hypaton (*C fa, ut*) alla Tritē Diezeugmenon (*C sol, fa, ut*) doue detto tuono è nel secondo luogo; la quale danno al Lidio: e con l'istesso ordine la terza da Lichanos Hypaton (*D sol, re*) alla Paranete Diezeugmenon (*d, la, sol, re*) Frigio: la quarta dall'Hypate Meson (*E la, mi*) alla Nete Diezeugmenon (*e la, mi*) Dorio: la quinta dalla Parhypate Meson (*F fa, ut*) alla Tritē Hyperbolæon (*f fa, ut*) Hypolidio: la sesta dalla Lichanos Meson (*G sol, re, ut*) alla Paranete Hyperbolæon (*g sol, re, ut*) Hypophrygio; e la settima finalmente dalla Mese (*a la, mi, re*) alla Nete Hyperbolæon (*à la, mi, re*) Hypodorio; e questo è l'ordine di numerare le specie delle tre prime consonanze concordemente osservato da gl'antichi Musici Greci; non attendendo a quella poca diuersità ch'è trà Cleonide, e gl'altri nelle specie



specie della Diatesaron . Però deuesi auuertire che la figura, ò tauola che pone il Gogauino traduttore di Tolomeo (doue la prima specie d'ottraua si troua trà la Proslambanomenos , e la Mese ) è falsa , e contro la mente dell'Autore ; come si può vedere chiaramente nel testo del capitolo precedente à detta tauola ; cioè il secondo del lib. secondo . Quanto all'ordine di Boethio è da notare che se il testo del capitolo 13. del quarto libro è corretto ; cioè se l' A conuiene veramente all'Hypate Hypaton , e così l'altre tredici , procedendo fino all'O , assegnata alla Nete Hyperbolæon , come si vede nell'editione del Glareano ; la prima specie di Diatesaron appresso di lui è questa E , A : la seconda D , G : e la terza C , F . doue si conosce che egli segue l'ordine del semituono conforme à Cleonide , & i moderni .

Nel che s'è ingannato il Salinas dicendo , che la prima di Boethio sia la terza di Tolomeo ; e la terza prima : perche nella prima conuengono tutti ; mà la seconda di Boethio , è la terza di Tolomeo ; e la terza , seconda . Mà l'ordine delle quinte appresso di lui è tale ( se bene anco in questo il Salinas s'allontana dal testo ) la prima dall'E , al b : la seconda dal D , all'A : la terza dal C , al G : e la quarta dal B all'F . la quale , perche non è vera Diapente , ancorche sia trà cinque corde ; mà vna Pseudodiapente , ò quinta falsa ; e non è verisimile che Boethio l'abbia connumerata trà le vere , dubito grandemente , che nel testo vi sia errore ; il quale per parer mio consiste nell'essere state mal'accoppiate le lettere ( i Greci le dicono *Diagrammata* ) alle corde , ò nomi di esse , ch'egli pone alla fine di detto capo : cioè che in vece d'assegnare l'A alla Proslambanomenos ; il B. all'Hipate Hipaton &c. Sia stato data l'A all'Hipate Hipaton , il B. alla Parhipate Hipaton ; e l'al-

L            tre



tre di mano in mano; come si vede nell'editione del Glareano: rimanendo senza littera la Proslambanomenos per cagione di quelle parole *At si ab his Proslambanomenos detrabatur, erunt quatuordecim*: Le quali diedero occasione di credere che si douesse leggere quello che segue, così. *Sit A Hypate Hypaton, B. Parhypate Hypaton &c.* e non, come par verisimile, *Sit Hypate Hypaton B; Parhypate Hypaton C, &c.* La quale verisimilitudine si conferma anco dal Diagrama che si vede alla fine del capitolo 16 doue l'A. è legno di detta corda; il B. dell'Hypate Hypaton; e così le altre di mano in mano, sino al P, legno della Nete Hyperbolæon: e dall'essere stata perpetuamente assegnata alla Proslambanomenos, l'istessa lettera A. da Guidone, e da gl'altri che seguirono, & imitarono Boezio. Comunque cio sia seguito, è certo che nelle specie della Diapason, e nell'ordine di esse, egli non discorda punto da gl'antichi; come si vede nel capitolo 13. doue dice, *Nam ab Hypate Hypaton ordiantibus una est AB, eaque est prima ab Hypate Hypaton in Paramesen &c.* Contutto che procedino queste parole *Diapason vero consonantia siue ab Hypate Hypaton in Paramesen, siue à Nete Hyperbolæon in mesen ordo sumatur, tres tantummodo species obtinebit, quas immobilibus vocibus coerceantur*. Le quali dicono bene che si poteua cominciare à contare le specie così dalla Nete Hyperbolæon alla Mese scendendo, come dall'Hipate Hipaton alla Paramese salendo; mà non già ch'egli cominci la prima ( come credono i moderni ) dalla Proslambanomenos *A re* alla Mese à *la, mi, re*; e poi vada continuando la seconda dall'Hipate Hipaton ( *B mi* ) alla Paramese ( *b mi* ) facendolo passare contro ogni ragione, e l'intento suo, dalla prima alla settima, ò dalla settima alla prima. E per essersi ingannati in questo, hanno inteso la cosa de' Modi al rovescio: non  
poten.



potendosi imaginare che la specie più graue conuenga al Modo più acuto ; e così l'altre di mano in mano ; per non sapere che i Tuoni, ò Modi antichi haueuano ciascuno vna propria scala, o Sistema di 15. corde, ò due ottaue, detto da' Greci Disdiapason: il quale diceuano Sistema perfetto: se bene appresso i più antichi fù tenuto per tale il Diapason Diatelsaron ; cioè l'vndecima ; come appresso si vedrà ; & anco la Diapason, ò ottaua; anzi alcuni Modi, ò Harmonie, secondo varij tempi furono più ristrette; & altre più larghe; come si può vedere appresso Aristide Quintiliano. E perciò non pare che Boezio habbia assegnato i Modi determinatamente di 15. voci: mà d'otto, d'vndici, di dodici, e di quindici: come si può conoscere dal quarto capitolo che comincia così (pongo le sue formate parole per maggior dichiarazione del presente Tema) *Ex Diapason igitur consonantiae specibus existunt, qui appellantur Modi; quos eosdem Tropos, vel Tonos nominant. Sunt autem Tropi Constitutiones in totis vocum ordinibus, vel grauitate, vel acumine differentes. Constitutio verò est plenum, veluti modulationis corpus, ex consonantiarum coniunctione consistens: quale est, vel Diapason, vel Diapason, & Diapente (vel Diapason) & Diatessaron, vel Disdiapason. Est enim Diapason constitutio à Proslambanomenè in Mese, ceteris quæ sunt in medio vocibus annumeratis: vel à Mese rursus in Nete Hyperbolæon, cum vocibus interiectis: vel ab Hypatè Mese in Nete Diezeugmenon, cum his quas extremae voces medias claudunt. Diapason, & Diatessaron verò constitutio est, quæ à Proslambanomenè in Nete Synemmenon, cum his quæ mediae sunt interiectæ constat. Disdiapason autem à Proslambanomenè in Nete Hyperbolæon, cum his quæ in medio sunt interposita consideratur. Has igitur constitutio-*



*nes si quis totas faciat acutiores, vel in grauius totas remittat, secundū supradictas Diapason cōsonantie species, efficiet Modos septem: quorum nomina sunt hæc: Hypodorius, Hypophrygius, Hypolydius, Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius. Horum vero sic ordo procedit. Sit in diatonico genere vocum ordo dispositus à Proslambanomenē in Neten Hyperbolæon; atque hic sit Hypodorius Modus: si quis Proslambanomenon in acutum intendat tono; hypatenque hypaton eodem tono attenuet; ceterasque phthongorum omnes faciat acutiores, acutior totus ordo proueniet quam fuit prius, quam toni susciperet intensionem. Erit igitur tota constitutio acutior effecta Hypophrygius modus. Quod si in Hypophrygio &c. Queste parole, ancorche non molto oscure, per la perdita che per molti secoli s'era fatta della buona musica, e particolarmente della pratica de' Tuoni diuersi ne gl'istrumenti, ò sono state intese al rovescio, ò imperfettamente: al rovescio, dico da gl'antichi moderni; i quali, pensando che i modi antichi (che predeuano per le specie istesse) non differissero da gl'Ecclesiastici (à ciascuno de' quali però faceuano corrispondere vno di quelli) s'immaginarono che queste parole *Atque hic sit Hypodorius Modus: Si quis Proslambanomenon in acutum intendat tono*, non altro vogliano dire se non, che se vno da *A re* passerà à *B mi* con l'intervallo di tuono; cioè se doppo la specie *A, a*, collocherà la specie *B, b*, formerà il Tuono, o Modo Hipofrigio: prendendo in somma, per formare i sette Modi, sette specie diuerse nel medesimo Sistema di 15. corde. Mà quanto falso, & irragionevole sia questo sentimento delle parole di Boezio (dal quale son nate tante confusioni) ageuolmente si può conoscere, se consideriamo che, oltre che i Modi in questa maniera hauerebbono poco, ò nessuna varietà*

trà



trà loro , per la continuatione che fà vna parte del Sistema con l'altra ; e che le specie assegnate loro da i buoni autori non gli corrispondono ; quelle distanze frà l'vno , e l'altro , che tutti d'accordo gli attribuiscono , non vi si trouano : perche se bene , per esempio , trà la corda A. e la B è vn tuono , quanto si pone trà il modo Hipodorio , e l' Hipophrigo ; trà la B poi , e la C. non v'è il medesimo interuallo ; cō che è distante l' Hipolidio dall' Hipophrigo ; mà vn semituono solo . Accortisi dunque di questo disordine il Zarlino , e'l Salinas , amendue valentissimi huomini in questa professione , presero la cosa per vn altro verso : perche all' Hipodorio assegnarono la specie G. g: all' Hipofrigo A , a : e le altre di mano in mano : e così si saluano benissimo le distanze che debbono tenere frà loro : le quali sono tali .

*Mixolydio*

semituono

*Lydio*

tuono

*Phrygio*

tuono

*Dorio*

semituono

*Hypolydio*

tuono

*Hypophrygio*

tuono

*Hypodorio*

Mà



Mà le specie che gli s'attribuiscono non tornano altrimenti in questo conto. Anzi nè meno procedono con ordine continuato, ò seguito nè all'in giù, nè all'in sù; come si può vedere appresso l'Artusio; doue ne pone le figure: benchè il tutto caui dal Zarlino. Nè di ciò debbiamo farci marauiglia, perche nō cōprebero che l'ordine delle sette specie applicate à i Modi fusse quello delle medesime voci, ò corde del Sistema naturale; mà prese al rovescio; come accennai nel Compendio; senza che il Sistema, ò constitutione di ciascuno si continui con le voci, e corde de gl'altri. Quelli poi che non hanno inteso pienamente le parole di Boezio, sono i più moderni; come il Zarlino, e'l Gallilei: i quali doue pongono le figure secondo la mente di quell'autore, offeruano bene la distanza conuenevole à ciascuno, rispetto à gl'altri, facendoli cominciare tutti dall'istessa lettera, e corda Proslambanomenos; e continuare per due ottaue parimente: mà non hanno offeruato, ò inteso quelle parole *secundum supradictas Diapason consonantie species*: percioche se bene nel Diagramma vniuersale de' Modi antichi tutti si vedeano cominciare dalla Proslambanomenos, ò come noi diciamo, da *A re* (onde pare che non vi sia altra differenza che di graue, e di acuto; e che siano semplici Tuoni; mà non diuerse Harmonie, ò Modi; tuttauia nel modularli poi, e connetterli insieme, per vso delle Mutationi; e ne gl'instrumenti, vi si sentiuà quella diuersità di specie; dalla quale nasce la propria loro aria: che i Greci dicono *ᾠδὴ*, il che seguìua in questa forma.

La qual figura, perche sia bene intesa, alcune cose si deuono supporre; particolarmente che frà tutti i Sistemi quello dell'Hypodorio si diceua solo Stabile, e Comune; perche procedea naturalmete per la sua specie; e nō occorreua,



The diagram illustrates eight musical modes, each represented by a vertical staff with a key signature and a sequence of notes. The modes are labeled at the bottom:

- Hypodorio** (comune et stabile): Key signature: one sharp (F#). Notes: A, B, C, D, E, F, G, A.
- Hypophr°**: Key signature: one sharp (F#). Notes: A, B, C, D, E, F, G, A.
- Hypolydio**: Key signature: one sharp (F#). Notes: A, B, C, D, E, F, G, A.
- Dorio**: Key signature: one sharp (F#). Notes: A, B, C, D, E, F, G, A.
- Phrygio**: Key signature: one sharp (F#). Notes: A, B, C, D, E, F, G, A.
- Lydio**: Key signature: one sharp (F#). Notes: A, B, C, D, E, F, G, A.
- Mixolydio**: Key signature: one sharp (F#). Notes: A, B, C, D, E, F, G, A.
- Unlabeled staff**: Key signature: one sharp (F#). Notes: A, B, C, D, E, F, G, A.

Additional labels and notes within the diagram include:

- re* (below the first staff)
- sol* (below the second staff)
- fa* (below the third staff)
- mi* (below the fourth staff)
- sol* (below the fifth staff)
- fa* (below the sixth staff)
- mi* (below the seventh staff)



11



correa , per modularlo, farui alcuua mutatione con la fantasia; come si faceua ne' gl'altri, in riguardo di quello; quasi sopra vn fondamento immobile, & in alterabile; in questo modo , se vno voleua cominciare dalla prima, e più graue voce dell'Hypophrygio; per essere la sua specie quella del G *sol, re, ut*, trasportaua con l'imaginatione detta corda G, ò Lichanos Meson nella Proslambanomenos, ò A *re*; intonando, *ut* voce del G, e non *re* voce dell'A, mà vn tuono più acuta della voce A *re*, ò Proslambanomenos del Tuono Hypodorio; cioè vnisona al *mi* di detto Tuono Hypodorio: di modo che il *re* (voce del Proslābanomenos) del Tuono Hypophrygio, e l'*ut* (voce della Lichanos Meson) del Modo similmente Hypofrygio, tornauano nella tensione medesima del *mi* voce dell'Hypate Hypaton del Sistema stabile, ò Hypodorio. Di poi continuaua l'altre voci seguenti in sù al detto G. *sol, re, ut*; verbigratia *re, mi, fa, re*, &c. fino alla Nete Hyperbolæon, vltima del Sistema; e per compimento di tutto il Disdiapason, ripigliando le altre voci di sotto fino al G. *sol, re, ut*; donde cominciò, con inacutirle sempre con i debiti gradi, veniua à formare tutte le 15. voci, e ricercare tutto il Sistema; non solo nel conueneuol Tuono, ò tensione di voce (il che gli veniua insinuato dalla natural dispositione del Diagramma) mà anche nel proprio Modo, ò specie; nella quale l'indirizzaua il pigliare la detta corda cardinale del detto modo Hypophrygio. Similmente volendo modulare tutto il Sistema Hipolidio, secondo la sua specie, ò Modo, trasportando con l'imaginatione la sua corda cardinale, ò caratteristica F. *fa, ut*, (Parhipate meson) nella sua Proslambanomenos, intonaua il *fa* di detta Parhipate nella tensione del *re* di detta Proslambanomenos: la quale



quale si prendeua vnisona all' Hipate Hipaton ( *B mi* ) dell' Hipophrigio; continuando poi le altre voci fino al compimento di quindici nel medesimo modo. L'istesso si poteua anco far sempre col fondamēto dell' Hipodorio: Imperoche senza mirare all' Hipophrigio, la sopra detta voce *fa* iniziale del modo Hipolidio si poteua prendere vnisona al *C. sol, fa, ut*, Cromatico dell' Hipodorio; che torna l'istesso: essendo detta voce Cromatica dell' Hipodorio, vnisona all' Hipate Hipaton dell' Hipofrigio. Similmente il Modo, e Tuono Dorio si poteua regolare dall' Hipodorio ( se bene Tolomeo pone il Dorio stabile, e gl'altri mobili ) poiche pigliando l' Hipate Meson *E la, mi*, per sua voce iniziale, e cardinale, si poneua con la fantasia nella Proslambanomenos; cioè si prendeua per la prima, e più bassa corda; e s'applicaua alla voce, ò Tuono della Lichanos Hipaton ( *D sol, re* ) dell' Hipodorio; alla quale corrisponde la Proslambanomenos del Dorio: perche è più alto vna quarta. e questo stile si teneua in tutte le corde, e Modi: il quale hò voluto dimostrare al meglio che hò saputo, prima con l'assegnare à ciascuna corda cardinale de' Modi la sua speciale sillaba; e poi col riuoltare alcune lettere minuscole sotto le maiuscole, ne' sei Tuoni, ò Sistemi mobili, come s'è veduto; acciò per iniziale, ò più graue, quanto al Modo, si pigli la prima, che si troua frà le maiuscole in ciascuno. Questa transportatione si potrebbe anche materialmente ( non che con l'imaginatione ) praticare in questo modo. Prendasi vna tauoletta liscia, sopra la quale si notino le distanze, le corde, e caratteri de' sette Tuoni, come nella precedente figura; in maniera però, che restando il Sistema Hipodorio fermo, & intero; gl'altri sei si segnino, sopra altrettanti regoletti sottili, quali si possino spingere innanzi, e'n dietro



tro ciascuno in vn canaletto aggiustato alla sua misura; e tutti siano diuisi in due parti ineguali, in quella drittura, delle sette lettere diuerse, e cardinali di ciascun Tuono. Perche volendosi poi disporre detti Tuoni, secondo la loro specie, ò connessione organica, rimouendo le parti basse, ò inferiori di ciascun regoletto, per di sotto, e spingendo in giù, sino al termine delle Proslambanomene le superiori; e ne gli spatij che rimarranno vacui di sopra, riponendoui le parti inferiori tolte di sotto haueremo tutti Sistemi Tropica ò Organicamente disposti. Et vna cosa simile à questa fa Tolomeo nel capitolo vndecimo del libro secondo, mà vn poco oscuramente, dichiarando quella transportatione imaginaria, & applicatione di tre Sistemi, ò Modi mobili di sopra, & altrettanti di sotto, al Sistema mezzano, & immobile Dorio, con diuerse relationi di due Mese, ò mezzane in ciascuna; l'vna detta Virtuale; che s'intende essere quella che è distante egualmente dall'estremo graue, & acuto in ciascun Sistema. Disdiapason de' Modi applicati, ò paragonati all'Immobile; e l'altra Positiua; ch'è quella corda del Sistema Immobile, alla quale corrisponde in questa transportatione vna di quelle de' Modi, applicati, e mobili. Si può anco per maggior dichiarazione, aggiugnerui vn'altra mezzana per terza; e chiamarla Tropica; perche si figura cō la corda, e lettera cardinale di ciascuno. Per essemplio la media, ò mezzana virtuale del modo Iposfrigio è *a* *la*, *mi*, *re*, come in tutti; la Positiua è il *b* *mi* (Paramese) dell' Ipodorio; perche à essa corrisponde in vnisono; e la Tropica il *g*. minuscolo; perche è trà le due ottaue, inferiore *G*. *g*. e superiore *g* *g'*. Ecco dunque come se bene ne' Diagrâmi tutti i Modi si notauano nell'istessa forma, cominciando dal Proslambanomene; nel pigliare poi ciascuno la sua specie, si riuolgeua il loro Sistema, con  
M questa



questa operatione dell'intelletto, che s'è detta. Ilche è quello che accennò Boczio; mà non lo dichiarò. Meglio lo dichiara vn certo Gaudentio detto il Filosofo; del quale si troua vn breue Compendio, ò Introduttorio nella musica, simile à quelli di Bacchio, e di Cleonide: di cui metterò l'istesse parole; perche alcuno non si pensi ch'io mi sia cauato di capo queste cose.

Εχρήσαντο δὲ (dice egli) οἱ παλαιοὶ ὀνόμασι πρὸς τὴν σημασίαν τῶν ὀκτώ, καὶ δεκά φθόγγων, καὶ χρώμασι τοῖς καλεμένοις σημείοις μουσικοῖς. ὅτι ὡν τῶν ῥημάτων· ὅτι τῶν μουσικῶν σημείων ἐκδοτοὶ γίνονται μὴ ὅτι σημαίνουσι τῶν φθόγγων· ὅπως μὴ τὰ ὀνόματα καὶ ἔχουσιν χράσθαι, καὶ ἐνὶ δὴ σημείων δυνάμει τῶν ὀκτὼ γίνονται, καὶ ἀποσημαίνονται φθόγγον· ἐπεὶ δὲ οἱ φθόγγοι διαφέρουσι τὰς κινήσεις, καὶ ἔχουσι τὴν αὐτὴν τῶν πάντων μένους, ἔχ' ἐνὸς ἀντιφώνου σημείου, καὶ ἔχουσιν τῶν φθόγγων, ἀλλὰ διαφέρουσι ἐξ ἑαυτῶν· ὥστε, καὶ τὴν διαφορὰν τῶν αὐτῶν σημαίνειν· καὶ ἔχουσιν τὸν ῥόπον ἢ τὸν διαφέραντες τῇ τάσει πάντες πάντων οἱ φθόγγοι γίνονται· οἷον ποτὲ μὴ τὸν φύσει βαρύτερον φθόγγον περιλαμβανόμενον ὡς ἐν τῇ ὑποφωρίᾳ πέδεμα· καὶ μέλι τὴν πρὸς τὸν ἀντίφωνον· καὶ τὴν ἄλλαν καὶ τὴν πρὸς αὐτοὺς χεῖρον ὀνομάζομεν· ποτὲ δ' αὖ τὴν μέλι τὴν πρὸς ἀντίφωνον τῶν περιλαμβανομένων ἐν τῇ τάσει περιλαμβανομένου πέδεμα, καὶ τὴν αὐτῆς ἀντίφωνον μέλι ὑποπέδεμα, καὶ τοὺς ἄλλους τούτοις ἀνὰ λόγον, ὥστε χρώματα τῶν παντὶ συστήματι· πολλάκις δὲ καὶ τὸ μέλι περιλαμβανομένου καὶ μέσης ἐν τῇ περιλαβόντες εἰς ἀρχὴν τῆς συστήματος περιλαμβανομένου τε αὐτῶν χρώματα, καὶ τὴν τῶν πάντων συστήματος πρὸς τὸν ἀντίφωνον ἀναστῆναι ὅτι ἔχουσιν συστήματος πλείονων πρὸς τὸν ἀντίφωνον, ὡς ἡ μέση πρὸς τὴν μέλι ὅτι ὡς ὁ περιλαμβανόμενος ὥστε ὀκτὼ ἐν τῇ ὁμωνύμῳ ἔχουσιν πρὸς τὸ ὁμόνυμον· καὶ ἀπαντὸς σύστημα πρὸς ἀπαντὸς σύστημα.

*cioè si seruiuano gl' antichi d'alcuni vocaboli per significare le diciotto voci ( del Sistema perfetto ) e d'alcune lettere, che se chiamano Note Musicali, delle quali hora ragioneremo. Le note musicali furono riceuute certamente per contrassegnare le voci: acciò non fusse necessario di scriuere il nome di ciascuna; e con vn solo segno, le potesse chi che sia riconoscere:*



scere ; & esprimere . M à perche dette voci si muouono con diuersa tensione , e non stanno sempre nell'istesso luogo ; perciò veramēte hebbero bisogno non d'un solo segno per ciascuna voce ; mà di diuersi ; per dinotare la differente loro tensione . Imperoche in ciascun Modo, ò Tuono tutte le voci in essa si diuersificano . Per essemplio, alcuna volta ponghiamo la voce per natura grauissima, cioè la Proslambanomene , come nel Tuono Hypodorio : e parimente la Mezzana à lei equisona : & all'altre diamo i nomi secondo la relatione che hanno à quelle : alcuna volta la mezzana che si supponeua prima equisona alla Proslambanomene , la ponghiamo in vece di lei ; ponendo sotto à essa una mezzana similmente equisona ; e così l'altre rispettiualemente ; & in questa guisa adopriamo il Sistema intero. E spesse volte pigliando questa, ò quella voce frà la Proslambanomenos, e la mezzana per principio del Sistema, ce ne seruiamo come della Proslābanomene istessa; accomodando à essa la tensione , ò Tuono di tutto il Sistema. E forza dunque che collocati diuersi Sistemi sopra alcun altro, la relatione che bauerà la Mezzana, con un'altra Mezzana, ouero la Proslambanomene ( con vn'altra Proslambanomene ) l'istessa l'abbia ciascuna corda con vn'altra sua Synonyma (cioè dell'istesso nome) e tutto il Sistema, con tutto il Sistema. Non si può dunque dubitare che i Tuoni antichi non differissero trà loro anco nel Modo, Maniera, ò Specie ; sì come differiuano nella tensione , cioè nell'acuto, e nel graue ; e non solamēte i sette, ò gl'otto mentouati da Tolomeo , e da Boezio ; mà anche i tredici trattati già, & esplicati da Aristofeno ( dico così, perche egli non ne fù l'inuentore , come molti credono ; mà prima di lui furono introdotti ) e forse anco li due aggiunti di poi da i suoi seguaci ; cioè per poco tutti i Musici pratici della Grecia . I quali quin-



dici Tuoni vengono raccontati da Alipio ( che descrive le Note di ciascuno per tutti li tre Generi ) Censorino , Martiano Capella , Cassiodoro , & altri . Che se bene costoro non fanno mentione d'altra diuersità trà loro che di quella del Tuono sēplice, ò tēfione ; ciò auuene perche nō faceua loro à proposito per quello che trattauano: e se nelli scritti d'Aristosseno, che ci restano ( che sono poco altro che i tre libri de gl'Elementi Armonici, anco imperfetti ) ne meno se ne fa mentione , non è marauiglia : perche di cēto parti de' suoi scritti, non ne habbiamo vna : anzi ne meno quei semplici nomi de' 13. Tuoni si trouano hoggi nelle sue reliquie ; mà ne gl'Autori che lo citano ; e che hebbero per le mani le sue opere intere. Tenga si dunque per fermo che quei tali Tuoni , se bene gli dicono di Aristosseno , non appartengono più à lui , che à gl'altri Scrittori di Musica di quei tempi ; se non ch'egli ne trattò con maggior diligenza , e più distintamente : perche veramente erano Tuoni comuni nella pratica ; come appresso diremo : e se à lui s'attribuiscono , ciò segue , perche trà i Musici in quella stima fù tenuto che si tiene hoggi Aristotele nelle scuole . Mà il vedere tutti i Diagrammi de' Tuoni ad vn medesimo modo ordinati, fece credere à quelli che non erano consumatissimi nella Musica, che in altro non differissero che nel graue, e nell'acuto . Mà dirà dunque qualch'vno, se vi era anche la differenza di specie perche non gli segnavano i Diagrammi con tale differenza; mettendo per esemplo all'Hypophrygio nel più graue sito ( della Proslambanomenos ) il G, segno della Lichano Hypaton ; all' Hypolydio l' F. &c? Rispondo che ciò fecero perche veramente non haueua garbo che la Proslambanomenos , ch'è naturalmente la più graue voce di tutte, si vedesse fuor del suo sito naturale ; e che i Sistemi

non



non procedessero tutti ad vn modo, cō l'istessa sequela, & ordine d'interualli : poiche potendosi piegar le voci per ogni verso, ageuolmente si poteua supplire à questo con quella transportatione mentale; proferendosi la più graue voce dell'Hypodorio *re*; dell'Hypophrygio *ut*; dell'Hypolydio *fa*; e del Dorio *mi* nel Tuono, ò tensione à ciascuna conueniente, come s'è detto. Nè gl'Instrumenti, sì che si doueuano sicuramente disporre, e connettere insieme i Sistemi, secondo l'ordine delle specie; e non conforme ad vn medesimo Sistema immobile: poiche in essi, quella voce ch'è vn *re*, non può essere vn *mi*, ò vn *fa*. Il che s'intende però senza l'aiuto che si può riceuere dalle corde cromatiche: e ciò facendosi, si viene propriamēte à mutare la tensione delle corde; alzandosi verbigratia il C, *sol*, *fa*, *ut*, col segno  $\times$ , all'vso moderno, ò abbassandosi il D, *la*, *sol*, *re*, all'vso antico: ch'è vn pigliar in prestito, come altrove hò mostrato, vna corda, ò voce d'vn altro Tuono vicino. Di modo che si può tener per certo che se la prima voce del Tuono Hypodorio era vn *re*, quella dell'Hypophrygio fosse vn *ut*; dell'Hypolydio vn *fa* &c. parlando naturalmente, e senza alteratione de' fori, ò voci loro proprie, fatta, ò con le dita, ò con la cera. A talche due sorti di connessioni di Tuoni si trouano, l'vna delle quali diciamo Melodica; perche conuiene meglio alle voci, che à gl'Instrumenti: ch'è quella, nella quale tutti procedono ad vn modo dal Proslambanomenos all'in sù; e si vede nel Diagramma vniuersale antico formato dai segni conseruatici da Alypio; e da noi restaurato. L'altra è l'Organica, ò Instrumentale; nella quale si vede ad vn tratto la differenza di Tuono, e di Modo, ò specie; cominciandoui l'Hypodorio da A *re*: l'Hypophrygio da G. *ut* l'Hypolydio da F. *fa*, &c. come nella figura precedēte, se  
tutti



tutti i Tuoni cominciassero dalla prima maiuscola; e come è disposta la tastatura del Cembalo Triarmonico nel compendio cap. 12 messa in pratica ultimamente in alcuni Instrumenti Diarmonici, e Triarmonici. Questa conuiene anco à gl'organi, e flauti; e quasi ad ogni sorte d'instrumenti; e non la Melodica: la quale però nelle Viole Diarmoniche cōmodamente s'adatta; come habbiamo mostrato nel Discorso che sopra esse s'è fatto.

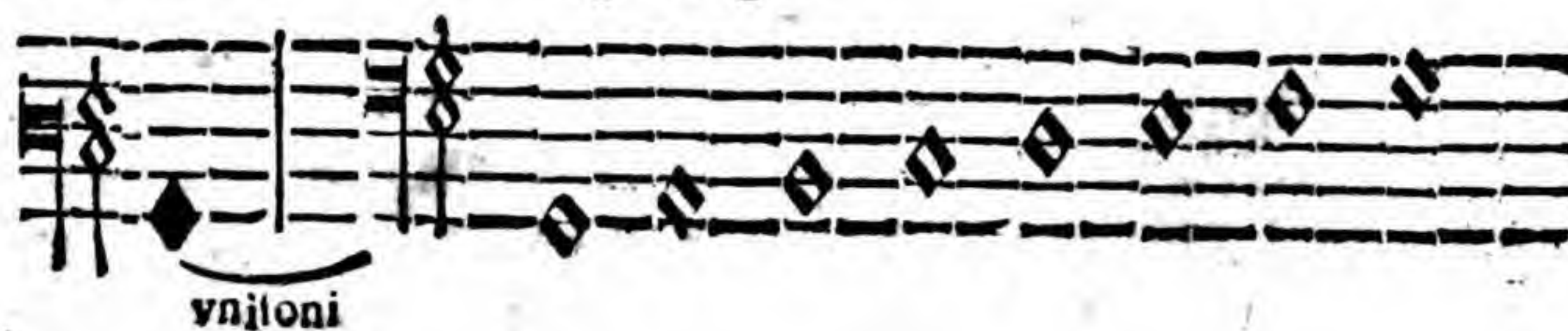
La figura precedente dunque rappresenta la connessione Vocale, ò la Melodica de' sette Tuoni: la quale, se si disporrà per le sette lettere, lasciando l'Ipodorio come stà, e principiano l'Iposfrigio dal G. maiuscolo, l'Ipolidio dall'F &c. si cābierà nell'Instrumentale: la quale per maggiore intelligenza de' giouani studiosi, voglio dimostrare con le note musicali, e con la diuersità delle chiaui, nel modo che segue: doue apparisce la relatione, che hà ciascuno de' sei col Tuono stabile Ipodorio; e col prossimo inferiore.

### Modo Ipodorio stabile.



Ipodorio.

Iposfrigio



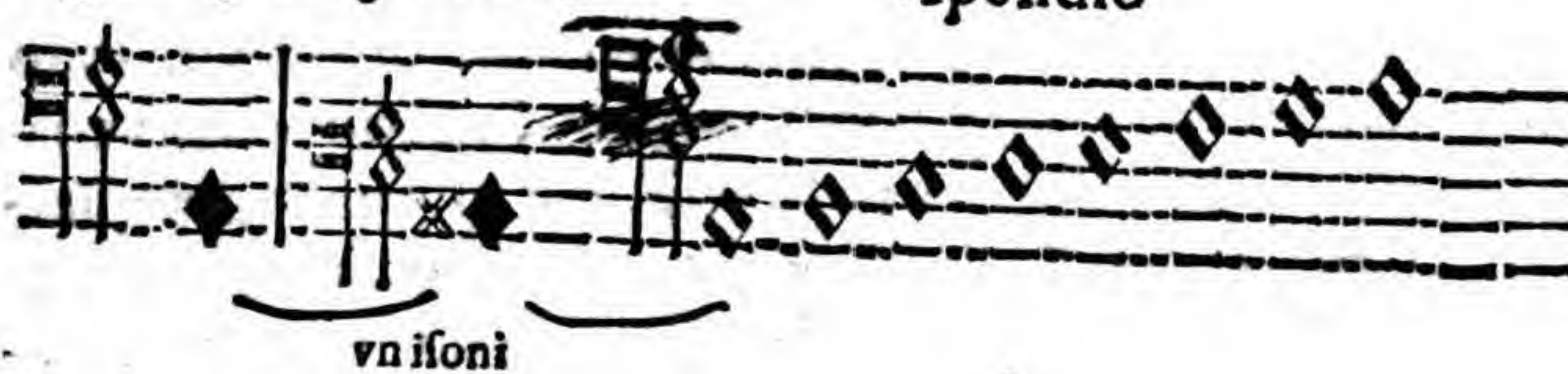


O Modi veri.

95

Ipofrigio. Ipodorio

Ipolidio



Ipolidio. Ipodorio.

Dorio



Dorio. Ipodorio.

Frigio



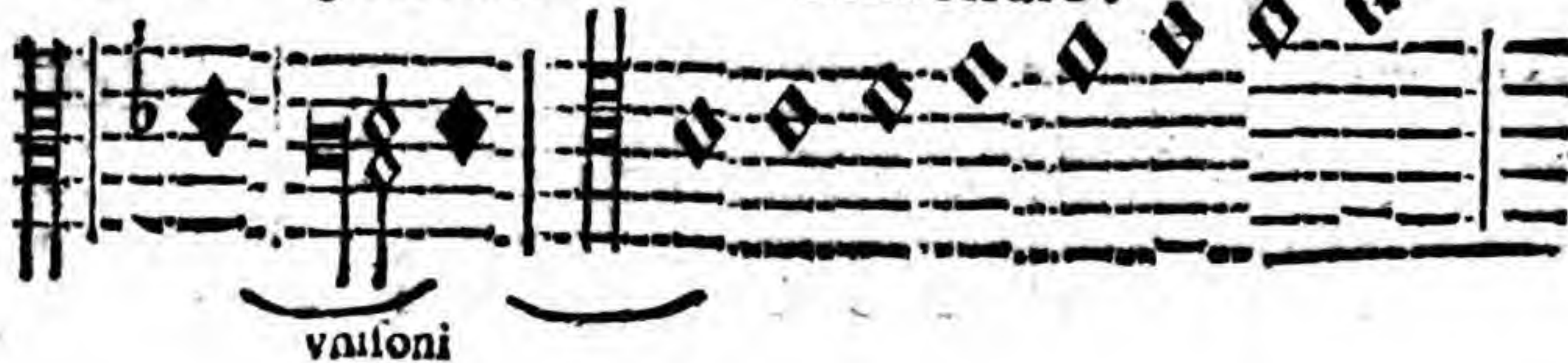
Frigio. Ipodorio

Lidio.



Lidio. Ipolidio.

Misolidio.





Quì si può offeruare per curiosità la corrispondenza delle chiaui : imperoche si come i Tuoni principali sono più acuti de' loro plagali vna quarta, benché la loro corda caratteristica, per così dire, sia vna quinta sopra quella de' plagali, così per il contrario le loro chiaui mostrano d'essere vna quinta sotto quelle de' plagali (come veramente sono in ordine a' diuersi Sistemi ) benché siano distanti solamente vna quarta sotto, in ordine al medesimo Sistema. Hor veduto come s'vniua insieme ne' Tuoni antichi la diuersità della specie, e la differenza nell'acuto, e nel graue, pare ragioneuole che si dica qualche cosa in confirmatione del modo tenuto da noi in diuidere le sette specie di Diapason nella loro 5, e 4: imperoche potendosi ciascuna diuidere, ò tramezare in due guise, ò con la quinta sotto, e la quarta sopra; ò al contrario, douere, scoprire quello che ci hà fatto eleggere più tosto vna diuisione che l'altra. Per intelligenza di ciò ponghiamo per ordine le specie sopradette conforme al metodo de gl'antichi Greci, che, come più chiaro, & ordinato, intendiamo di seguitare in questo discorso.

Prima specie di Diapason ~~triton~~ 2. specie.



3. specie.

Tritono





1. specie di Diapente. 2. specie. 3. specie.



4. specie.

Pseudodiapente.



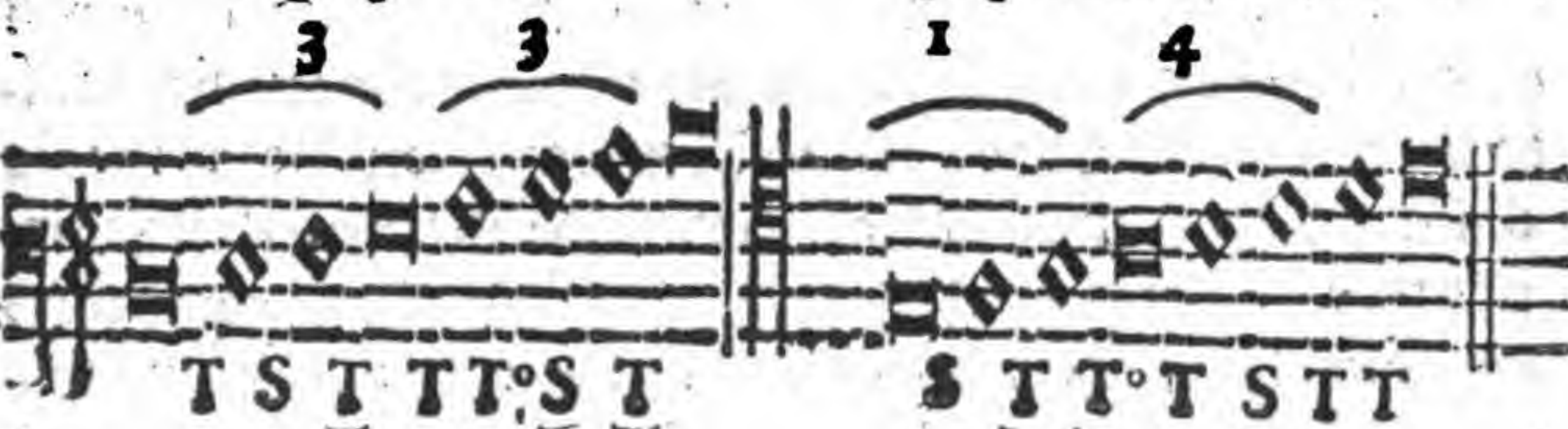
1. specie di Diapason.

2. specie.



3. specie.

4. specie.



N 5. specie



5. specie.                      6. specie.

TTT°S TTS                      TT°S TTS

2                      2                      3                      3

7. specie.

T°S TTS TT

4                      1

Qui mi domanderà forse alcuno perche io habbi diui-  
 so i tre Modi principali (i più moderni gli direbbono Au-  
 tentici) Dorio, Frigio, Lidio, con la quarta sotto, e la  
 quinta sopra, e non per l'altro verso, come si fa ne gl'Ec-  
 clesiastici? Veramente ciò non l'hò trouato espressamen-  
 te notato da gl'antichi perche Boezio non ne dice più  
 di quel che s'e veduto di sopra: e quei Greci che sin ades-  
 so hò potuto leggere, fanno ben mentione della specie  
 di Diapason conueniente à ciascuno; mà non della Dia-  
 pente, e della Diatessaron: tuttauia da' molti argomēti hò  
 cōpreso che in altra maniera nō possono stare. Prima es-  
 sēdo più diuerse trà loro le specie di quarta, che di quīta  
 (si come queste hāno maggior diuersità, che quelle ci ot-  
 taua



taua ) & essendo più semplici, & antiche d'origine . par  
ragioneuole come già s'è detto , che distinguino i Modi  
più generali, & antichi ; massime per corrispondere ad  
essi di numero , come gl'altri quattro aggiunti di poi con-  
uengono col numero delle specie di quinta . Mà perche  
tanto si sente la prima specie di quarta *Mi, fa, sol, la*,  
diuidendo la specie del Dorio E e, per esempio , con la  
corda b. ( con che la quinta resta sotto, e la quarta sopra )  
che co la corda A, come facciamo noi, dico che da molte  
congetture si conosce che la nostra diuisione e più pro-  
portionata al Dorio : perche se bene nell'vna, e l'altra  
vi si troua l'istessa quarta *mi, fa, sol, la*, v'è però diffe-  
renza nella quinta . Or perche questa quinta *mi, fa, sol*  
*re, mi*, è lugubre, e mesta , & in somma molto diceuole  
alle proprietà che si scriuono del Missolidio , e quest'al-  
tra *re, mi, fa, sol, la*, graue, maestosa, sonora, e più  
bella dell'altre ; e finalmente più espressiua delle qualità,  
che s'attribuiscono al Dorio, à lui l'habbiamo assegnata ;  
e quell'altra al Missolidio : il che si fa diuidendo l'ottaua  
E, e. con la corda A, e l'ottaua li b, con la corda E. Di più  
la descriptione che fa Aristide Quintiliano dell'antichissi-  
ma specie , ò Harmonia del Modo Dorio, con questa no-  
na D, e à cio anche ne persuade : percioche e credibile ,  
che la corda D. per essere estrema dell'Harmonia, fusse  
anche in qualche modo cadentiale: il che torna, ogni vol-  
ta che ammettiamo per terminatione, o cadenza Doria,  
questa *la, sol, fa, mi, re*, restando in D *la, sol, re*, co-  
me in A *la, mi, re* ; benche, come accennai nel compen-  
dio, questa differenza vi pongo, che per essere A *la, mi, re*  
cadenza principale, e propria del Dorio come l'E, *la, mi*  
stessa , per amendue i versi si pone per cadent ale ; cioè  
anco nelle terminationi che ascendono ; dicendo *re, mi*



*fa, sol, la*. Il che nel *D. la, sol, re*, non s'ammette perche si sentirebbe la quinta *ut, re, mi, fa, sol*, che in nessun modo può adattarsi al Dorio. Al Frigio similmente meglio conuiene la quinta *ut, re, mi, fa, sol*, ( che si sente diuidendo l'ottaua *D, d*, col *G* ) perche e più impetuosa ; onde e naturale nella tromba, che questa *re, mi, fa, sol, la* : la quale si sente diuidendo detta ottaua con la corda *A*. Al Lidio parimente, per essere più molle, e lasciua de gl'altri, meglio conuiene la quinta *fa, sol, re, mi, fa* ( che si sente diuidendo l'ottaua *C, c*, con la corda *F* ) che *ut, re, mi, fa, sol*, che si sentirebbe se si diuidesse col *G*, con la quinta sotto. Vn'altra ragione milita di più in questi due, & è notabile, che à questi Modi tanto diuersi, e quasi di contraria natura trà loro, e così semplici, e schietti, si deue attribuire l'vna, e l'altra cadenza ( cioè quella di mezzo, che diuide l'ottaua, con quella che la termina ) di simil natura, & qualità : Or la cadenza di *F. fa, ut*, ( nel Lidio ) è simile à quella di *C. sol, fa, ut* : perche è similmente *fa* ; e parlando co' Greci vna *Parbypate* ; e non quella di *G. sol, re, ut*, che dice *sol*, & è corda *Lichanos*. Per l'istessa ragione nell'ottaua Frigia *D d*. la cadenza mezzana di *G, sol, re, ut*, è conforme à quella di *D. la, sol, re* : perche dice *sol*, ò *ut* ; & è similmente *Lichanos* ; e non quella d'*A la, mi, re* ; che dice *la* ; ò *mi*, & è d'vn'altra natura, e corda stabile ; doue le sopradette sono mobili. Ilche stabilito nelle specie de'tre Modi generali, per conseguenza i loro plagij, ò subalterni haueranno le medesime specie di 5, e di 4 ; mà collocate nell'altra forma, ò al rouerscio. Di più par molto ragioneuole conforme à gli antichi, che procedono dall'acuto al graue, che la prima specie di Diapason si componga dalla prima di Diatesarion, e dalla prima di Diapente : la seconda di Diapason dalla



dalla seconda di Diatessaron , e seconda di Diapente : la terza di Diapason dalla terza di Diatessaron , e terza di Diapente : e rispettivamente l'altre , come nelle figure precedenti : dal che segue , che questa prima specie di quinta E b sia douuta al Missolidio , e non al Dorio . E di qui anco s' intende quello che accennai nel Compendio che tra i dodici Modi de' Moderni i più principali , & antichi sono più mescolati , & imbastarditi de gl'altri ; imperoche il primo ( secondo il Zarlino ) verbi gratia che ha a specie C, c. tramezzata dal G, e non dal F. ha vna cadenza Lidia (ne gl'estremi) & vn'altra Frigia (nel mezzo) & il terzo D, d. tramezzato dall'A; e misto della specie Frigia, e della Doria . Mà appresso i Greci i Modi più antichi almeno , e più principali , hebbero la loro specie , e maniera semplice , & vniforme ; onde riusciano anco più variati , & efficaci . Quindi è che le cadenze di *mi* , ò di *la* , si diceuano Hypatoidi , ( *ὑπαλιξις ὑπαπειδῆς* ) di *re* , *sol* , Lichanoidi ( *λιχανιδῆς* ) e di *ut* , *fa* , Parhypatoidi ( *παρὑπαπειδῆς* ) le prime delle quali conuengono al Dorio , Ipodorio , & Iperdorio , cioè Missolidio : le seconde al Frigio , & Ipofrigio : e le terze al Lidio , & Ipolidio . In altra maniera si possono distinguere le varie cadenze, ò terminationi considerando non l'ultime voci ; mà gl'interualli ; cioè nelle quarte, la cadenza di semituono , di tuono , e di due tuoni : nelle quinte di semituono , di tuono , di due tuoni , e di tre tuoni ; delle quali la prima conuiene propriamente al Dorio , Iperdorio , & Ipodorio ; la seconda principalmente al Frigio , & Ipofrigio , e secondariamente al Dorio , & Ipodorio ; la terza al Lidio , & Ipolidio principalmente , e secondariamente al Frigio , & Ipofrigio ; e la quarta in somma propriamente al Lidio , & Ipolidio . E ciò auuiene perche la quarta , e  
la

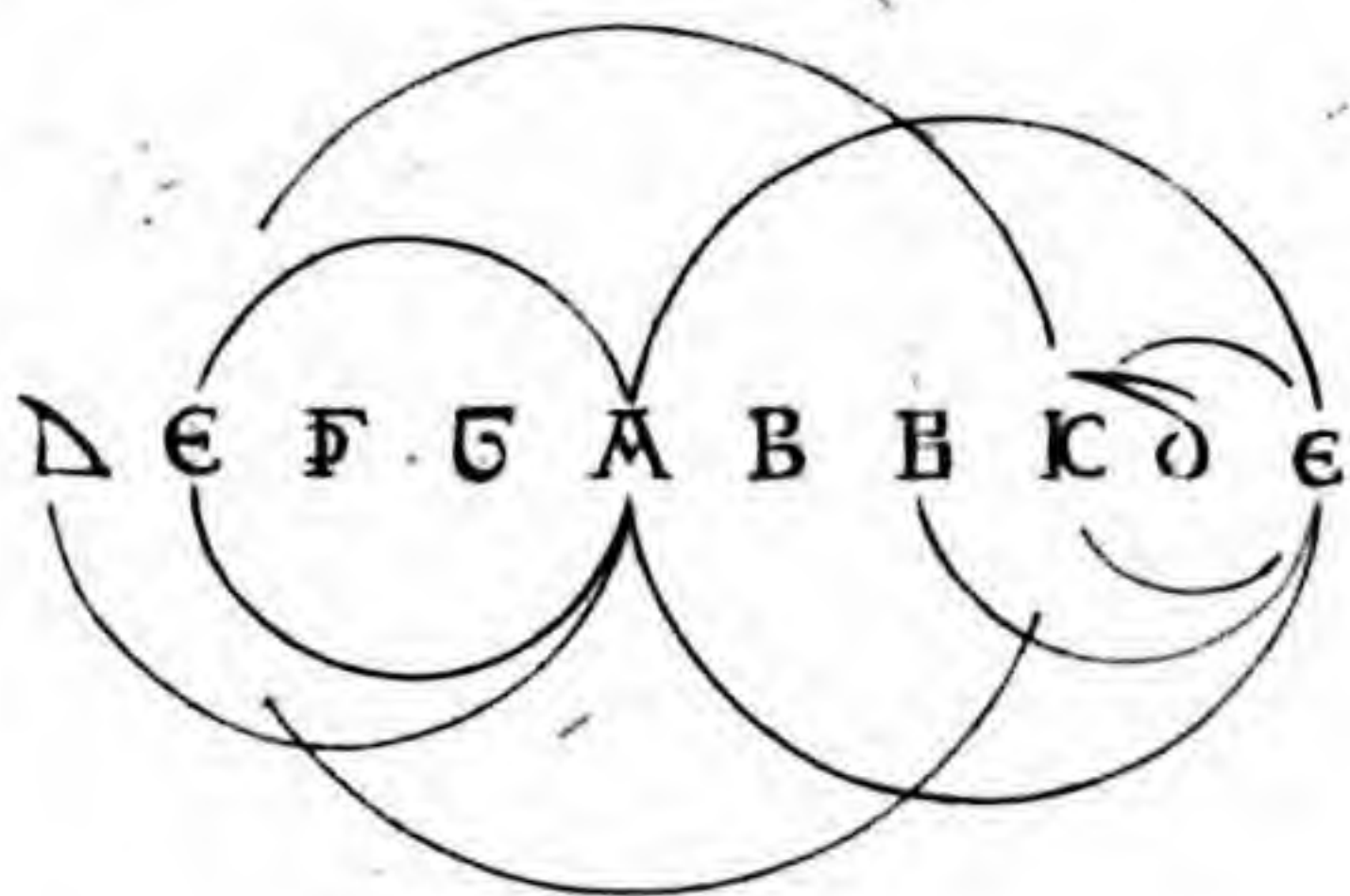


la quinta nel Missolidio termina in *mi*. Nel Dorio, & Ipodorio la quarta in *mi*, e la quinta in *re*. Nel Frigio, & Ipo frigio la quarta in *re*, e la quinta in *ut*. Nel Lidio, & Ipolidio la quarta in *ut*, e la quinta in *fa*. Di modo che le voci cadentiali del Dorio sono *mi*, *la*: ouero *mi*, *mi*, *la*, Del Frigio *re*, *sol*, ouero *re*, *ut*, *sol* (ò pure *re*, *sol*, *sol*; ch'è l'istesso) del Lidio *ut*, *fa*, *fa* dell'Ipodorio *re*, *re*, *la*: dell'Ipo frigio *ut*, *re*, *sol*, (ò pure *ut*, *sol*, *sol*) dell'Ipolidio *fa*, *fa*, *fa*; e del Missolidio *mi*, *mi*, *mi*: Di modo che il D. *la*, *sol*, *re* è ancor cadentiale nel Dorio; mà scendendo solamente; perche corrisponde ad A. *la*, *mi* *re*: e nel Frigio nell'istessa maniera il C. *sol*, *fa*, *ut*, perche corrisponde à G. *sol*, *re*, *ut*: e nel Lidio il b. *fa* (Trite Synemmenon) perche corrisponde ad F. *fa*, *ut*, per la qual cosa possiamo dire che i tre Modi principali in qualche parte si comprendino in vna nona, e non vna ottaua, come gl'altri quattro, Il che dimostrano le figure seguenti; doue le quarte, e le quinte rinchiusse sotto, e sopra, da due linee curue alquanto più grosse delle altre sono le cadentiali principali, e per amendue i versi; e le quinte, che di sotto solamente sono lineate ne' tre Modi sopradetti, sono le cadentiali per vn verso solo; e meno principali; che si possono chiamare cadenze Secondarie, come le altre Primarie. Quest'istessa differenza succede a i tre Modi subalterni, ò plagali; mà però dentro all'ottaua, che come diceuamo; e la loro propria sfera; e nelle quarte, e òn nelle quinte; e però anch'esse si contrassegnano con linea curua sotto solamente. Imperoche è manifesto che si come il restare in E. *la*, *mi* è cadenza Ipodoria, parimente sarà restando in b. *mi*; mà all'in giù: perche terminando all'in sù *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*, si sentirebbe la quinta propria del Missolidio; e quel Tritono estremo, non conuenueuole se non à quel Modo lugubre. E similmente il

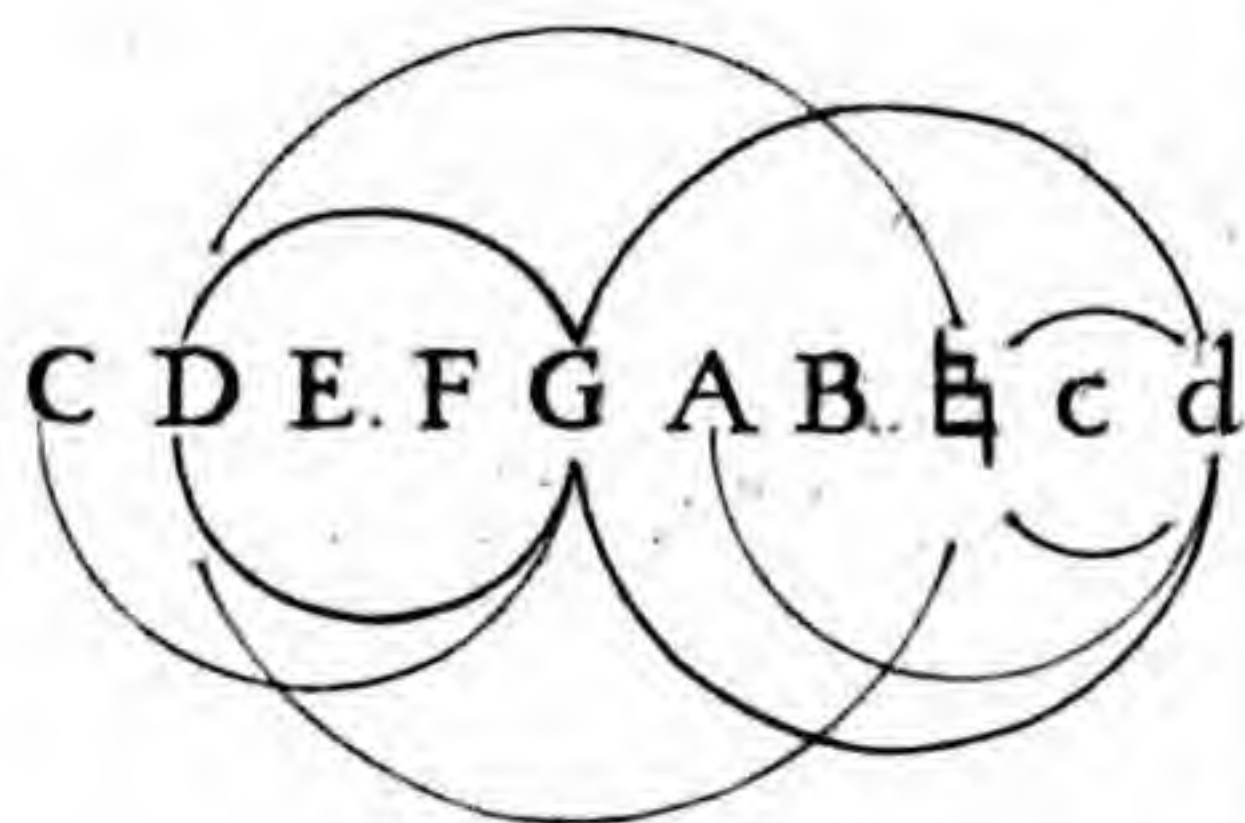
D. *la*,



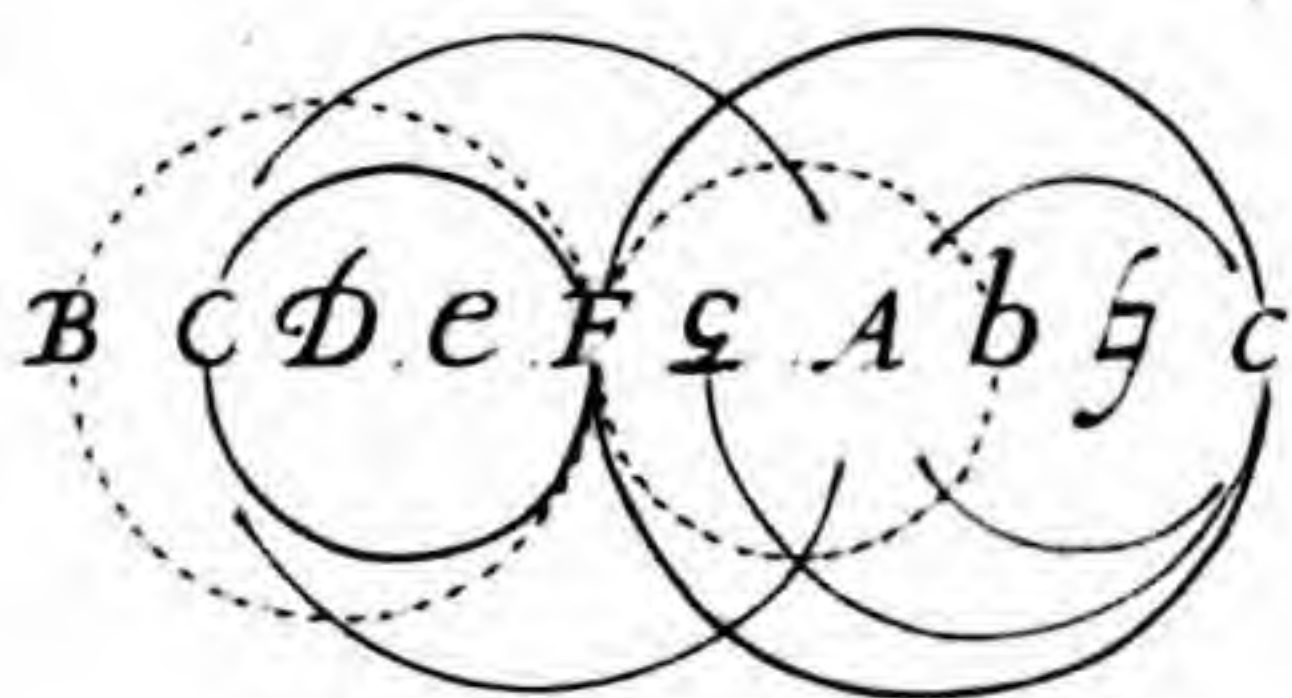
*Dorio*



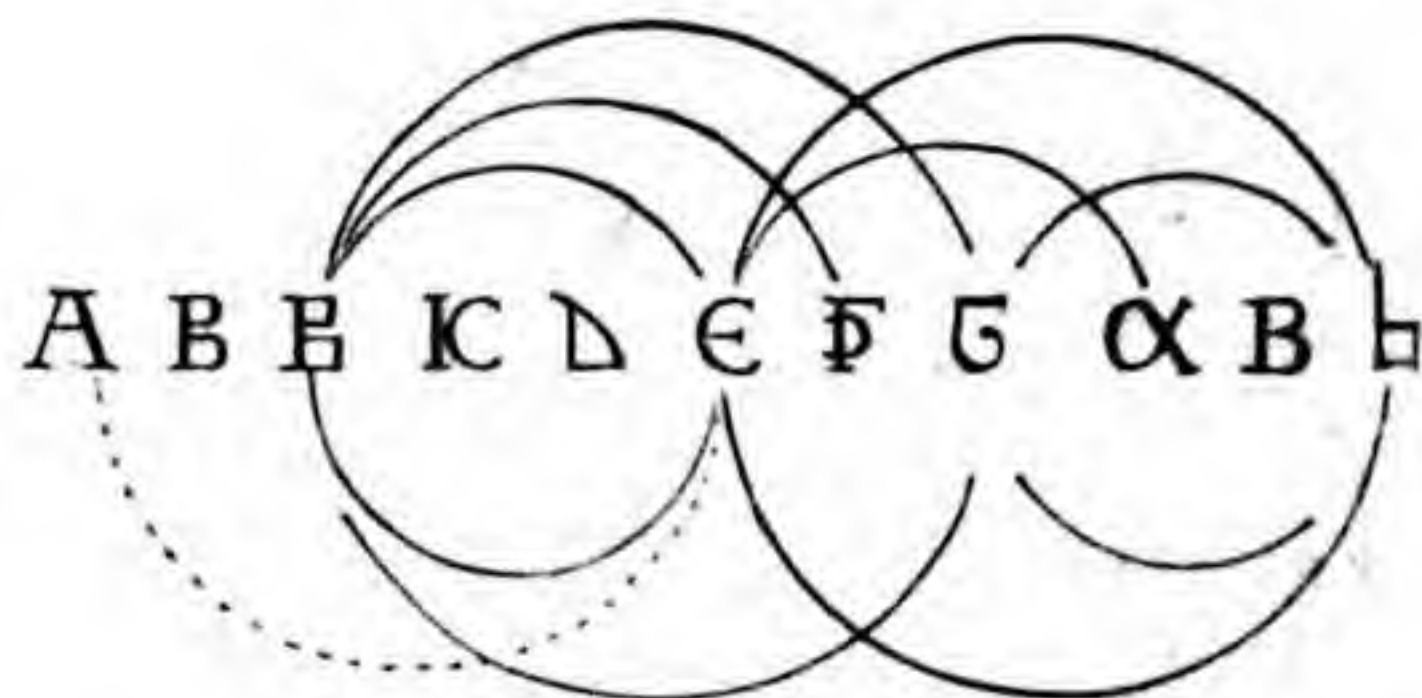
*Frigio*



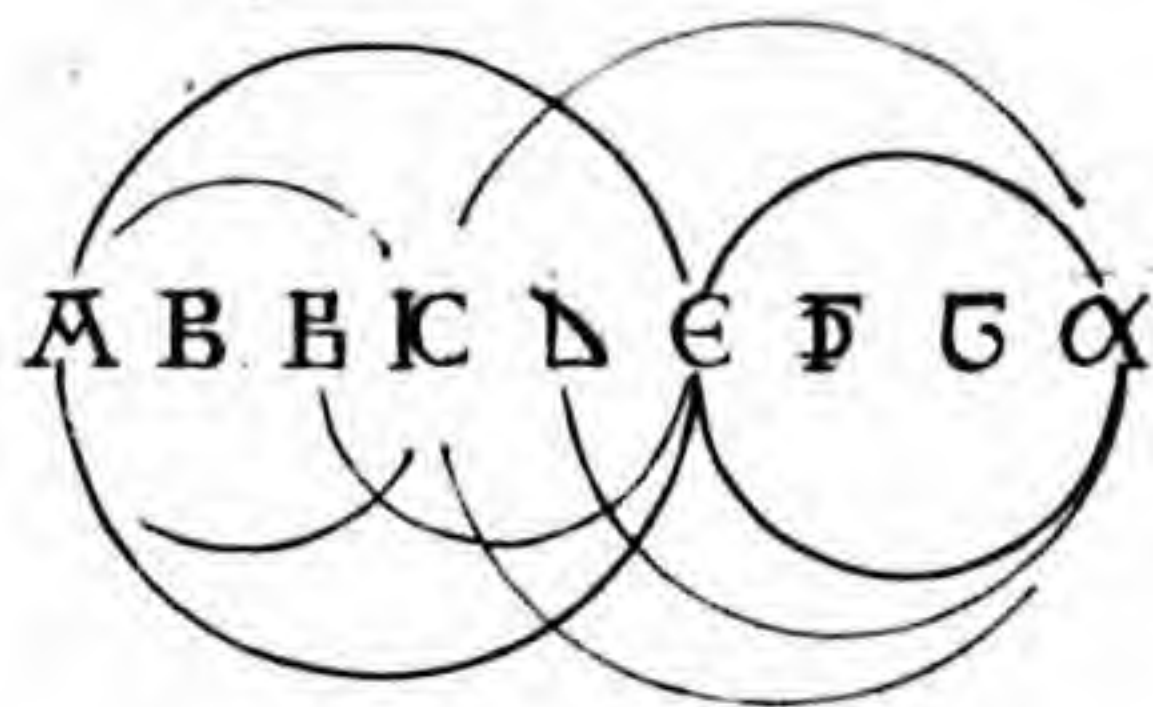
*Lidio*



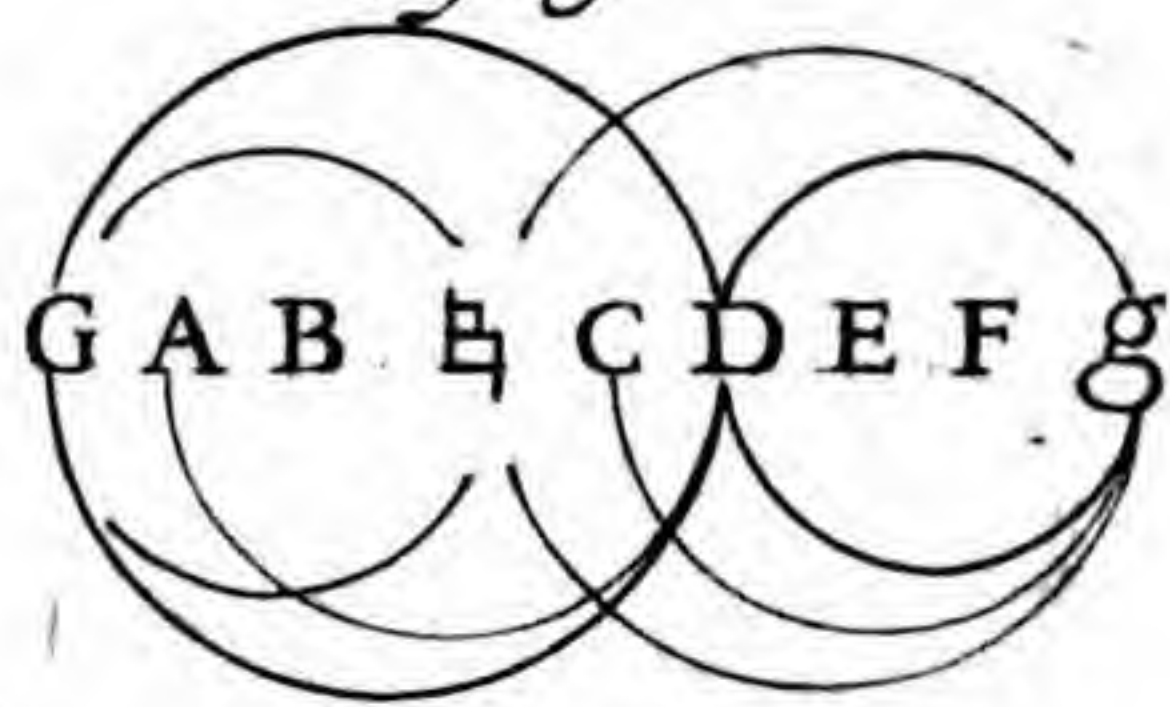
*Missolidio*



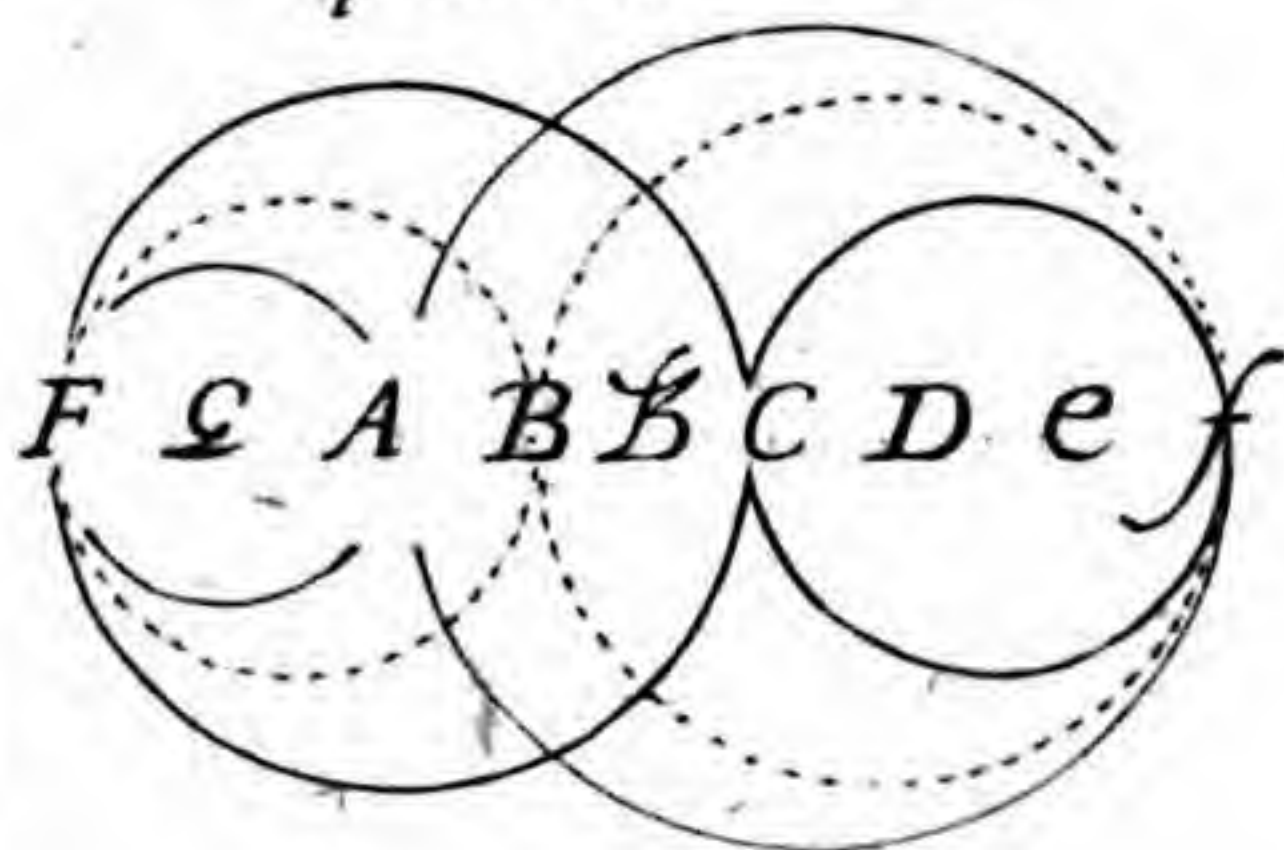
*Ipodorio*



*Iposfrigio*



*Ipolidio*





三

$$A_{\alpha} = \frac{1}{2} \left( \frac{1}{\alpha} + \frac{1}{\beta} \right) \left( \frac{1}{\alpha} + \frac{1}{\beta} \right) = \frac{1}{2} \left( \frac{1}{\alpha} + \frac{1}{\beta} \right)$$

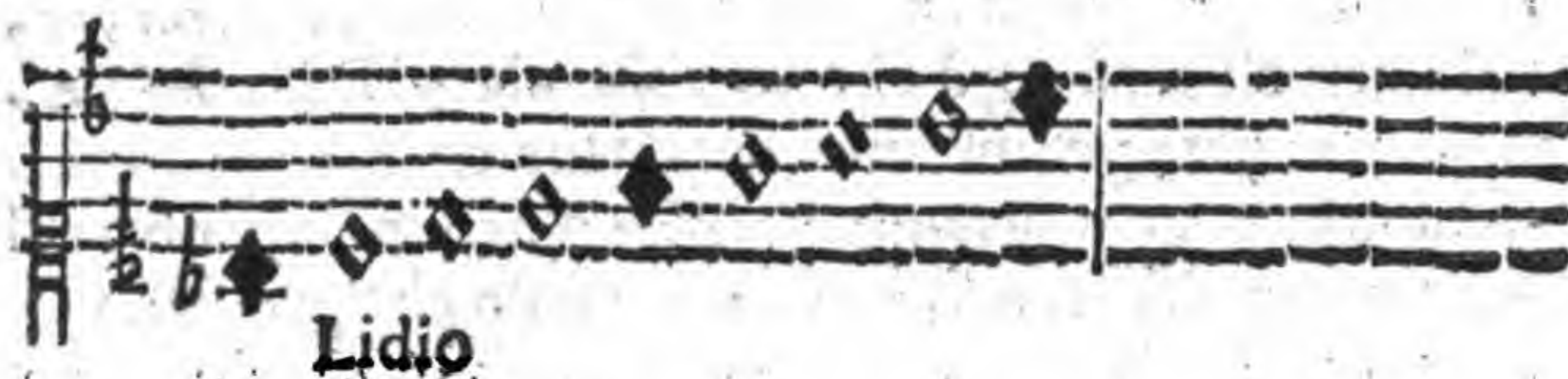


**D. la, sol, re**, perche all'in giù è cadentiale del Dorio; così è anco dell'Ipodorio: perche non differiscono in altro (quanto al Modo) che nella transportatione di quarta, e di quinta; e per l'istessa ragione nell'Iposfrigio il **C. sol, fa, ut**, e l'**A la, mi, re** sono cadentiali scendendo; e nell'Ipolidio il **G** similmente scendendo; perche termina come il **C**; e per b. molle nell'istesso modo il **b. fa** sopradetto: la qual cadenza habbiamo però contrassegnata con li pūti; perche hà questo di singolare di trouarsi solamente procedendo il Sistema per la Congiuntione. Nel Missolidio parimēte; perche è subalternato al Dorio di sopra, come l'Ipodorio di sotto, e per la grāde affinità che hà seco (onde si diceua anche Iperdorio) si dee ragioneuolmente stabilire per corda cadentiale secondaria **A la, mi, re**, (almeno all'in sù) già che corrisponde ad **E la, mi**; e non all'in giù; perche amendue le sue cadenze proprie restano in **mi**, e non in **re**; benché diuenendo per b. molle la voce d'**A la, mi, re**, vn **mi**, credo che per quel verso ancora si potesse prendere; onde vien da noi similmente contrassegnata co' punti: quantunque, per dirla liberamente; perche non sempre il Missolidio douea modularsi in soggetti mesti, stimo che anco per h quadro la cadenza d'**A la, mi, re** tal volta vis'vvasse, così scendendo come salendo. Habbiamo di più contrassegnato le seste, e le terze (con semicircoli imperfetti, e puntati ne gl'estremi) che ci paiono proprie di ciascuno; che sono quelle che diuidono la quinta: perche ci pare che la natura speciale di ciascuno, e quella proprietà delle cantilene più semplici, e pare che ancor hoggi si sentono, facciano qualche differenza anco in questi intervalli, benché secondarij, e meno principali ne' Modi.

Possiamo dunque dalle cose dette sin qui cauar questo Corollario, che di sette corde diuerse dell'ottaua tre non sono



sono cadentiali per verso nessuno, e quattro sì; mà due però primarie, & in tutti i Modi; e due secondarie, e per vn verso solo, dal Missolidio in poi; il quale hà vna cadenza sola secondaria. Osseruasi anco per curiosità che i tre Modi principali si compongono di due quinte simili congiunte, procedendo all'in sù; verbigratia nel Dorio dicendo due volte *re, mi, fa, sol, la*, come quì si vede



Mà i tre subalterni nel graue procedono con due quinte all'in giù non congiunte; mà sopraposte nell'intervallo di mezzo; come nella figura che segue: benchè l'istesso si possa dimostrare anco ne' principali scendendo; e ne' subalterni salendo; e così in questi, come in quelli, per il medesimo verso.



Ipodorio.





Ipofrigio.



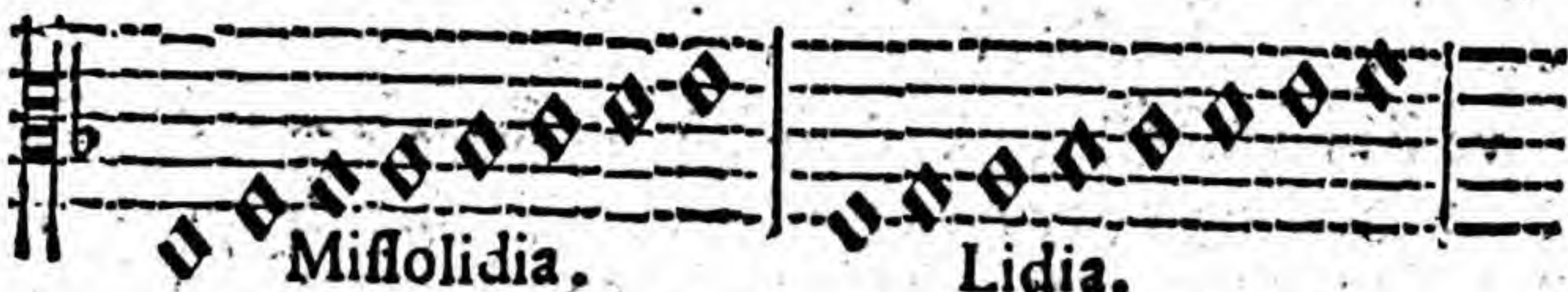
Ipolidio.

Et in questa maniera procede benissimo, quello che dicono gl' antichi de' loro Modi, ch' e' si componghino delle specie della Diapente, e di quelle della Diatessaron. Or perche è cosa notissima frà i Musici, che le sette specie dell' Ottava si possono formare in due modi, per h quadro, e per b molle, come quì si scorge,



prima specie

seconda specie



Missolidia.

Lidia.



terza specie

quarta specie



Frigia.

Doria.

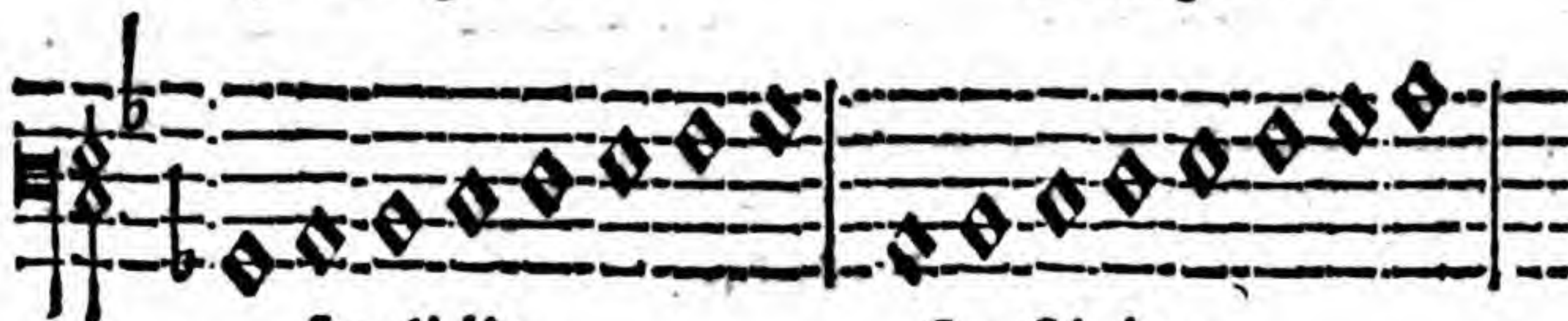
O





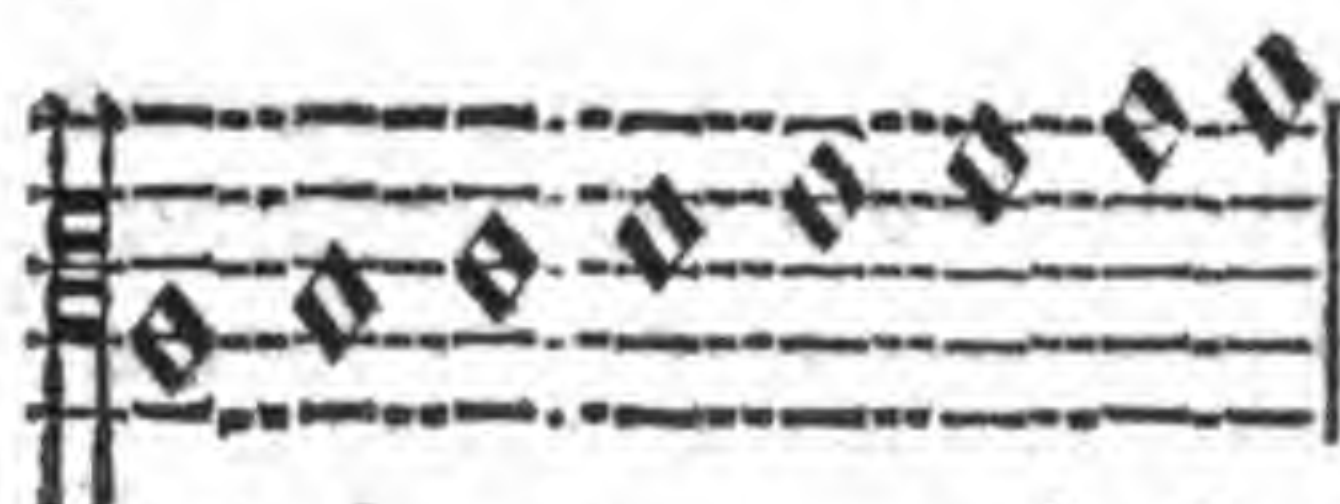
quinta specie

sesta specie

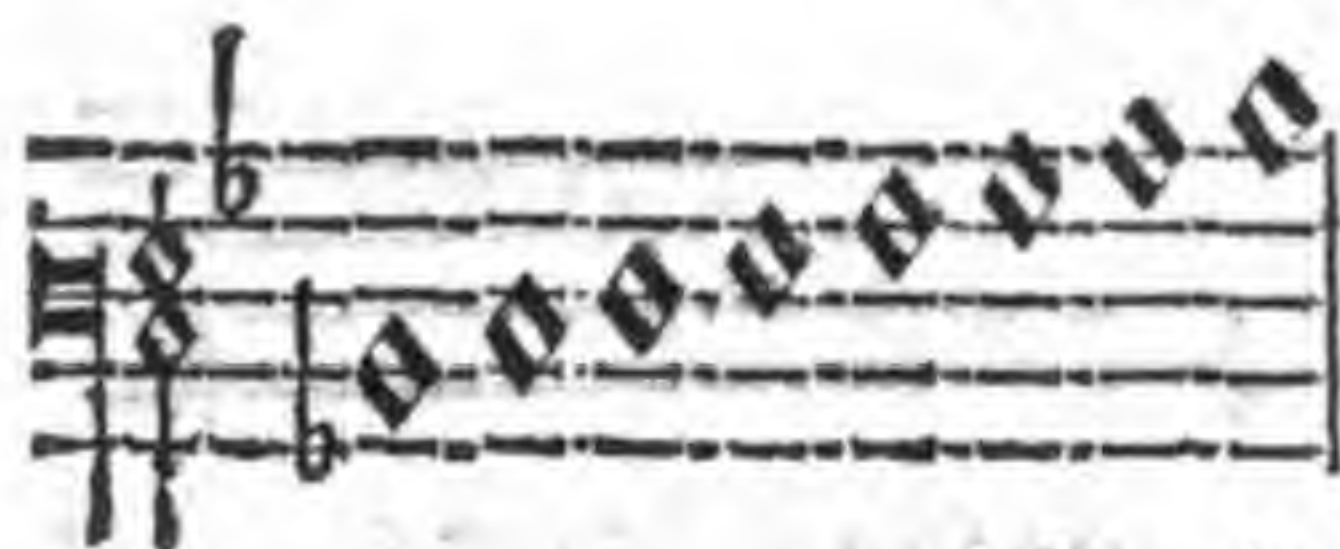


Ipolidia.

Ipofrigia.



settima.



Ipodoria.

vediamo quello, che se ne possa cauare per insegnamento nostro; e per maggiore dilucidatione di questa materia: che quanto al sapere, che questa identità di specie si troua col trasportare la modulatione, vna quinta nel grave, ò vna quarta nell'acuto, è cosa hoggimai nota ad ogni mediocre musico. Prima auuertisco che quello che dissi nel Còpendio ch'il *b. fa* (Trite Synemmenon) preso in vece del *b. mi*, (Paramese) non muta le specie di quarta, e di quinta ne' Modi; mà solo le traspone; si verifica solamente ne' Plagali; mà non ne gl'Autentici; perche posto



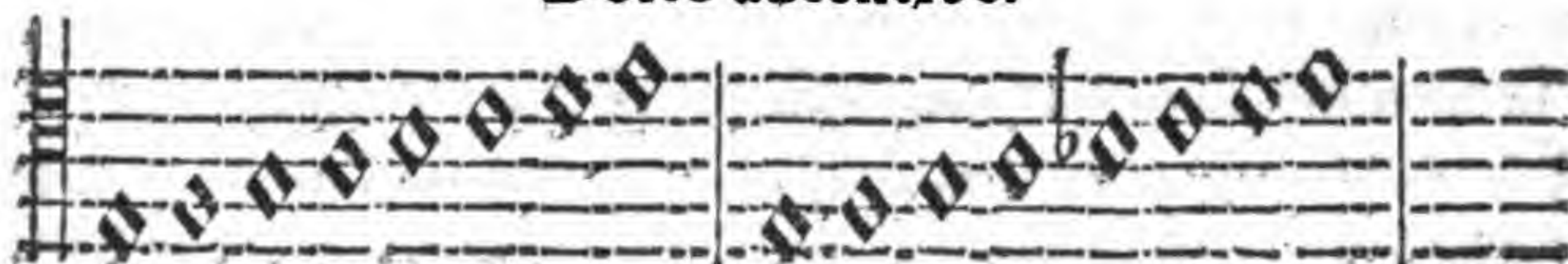
sto il b. *fa* nel Modo Dorio, si sente la specie di quinta *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*, Mixolidia; come si vede nel detto esempio.

## Ipodorio plagale.



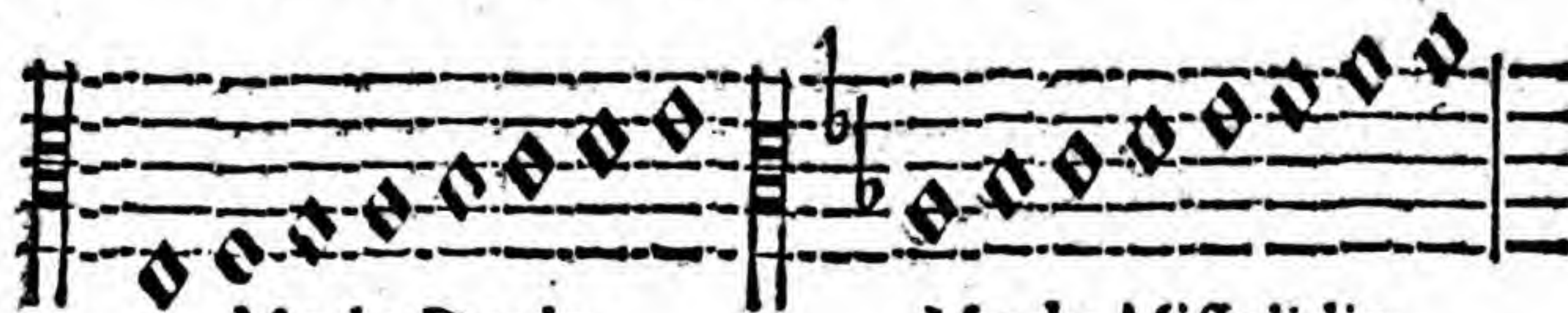
*re. mi fa. sol. la.* *mi. fa. sol. la.* *re. mi fa. sol. la.*  
*mi. fa. sol. la.*

## Dorio autentico.



*re. mi. fa. sol. la.* *mi. fa. sol. re. mi.*  
*mi. fa. sol. la.* *mi. fa. sol. la.*

Mà non per questo ne segue, come ne' pretesi Modi hodierni, che l'aggiunta del detto b. *fa*, muti Modo; se ben varia specie: poiche la minima differenza di corde, che habbia vn Modo dall'altro, cōsiste almeno in due, come trà vn principale, e'l suo subalterno: ilche si mostra nel Compendio, con quella figura del cap. 11. e quì si può dimostrare anco in questa forma.



Modo Dorio.

Modo Mixolidio.

O 2 Ela

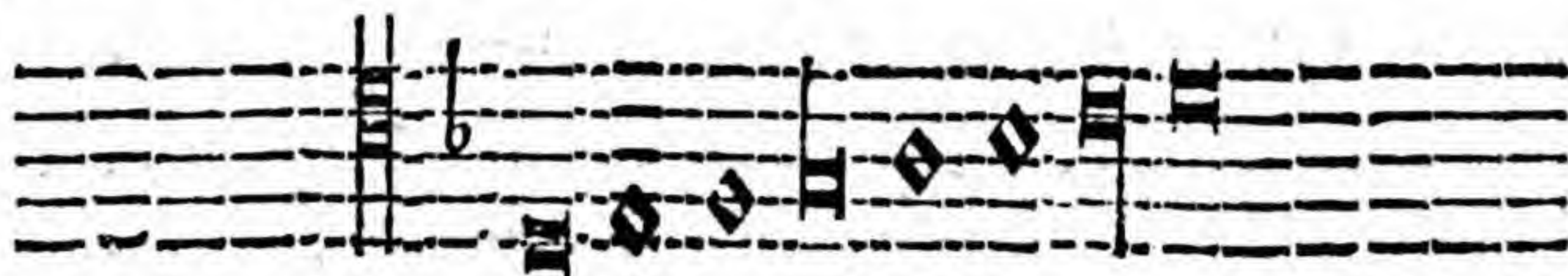


Et la mutatione del b. quadro nel b. molle non fa variatione, se non in vna sola corda: mà quando vi s'aggiugnesse anco quello d'E *la, mi*, ( come qui sopra ) allora si farebbe veramente mutatione di Modo; & anco di Tuono, ò d'Harmonia; quando di più la modulatione s'alzasse alla quarta; come nella medesima figura: e perche spesse volte il b. *fa* di B *fa*, b *mi* tira seco in conseguenza il sopradetto b. *fa* d'E *la, mi*, nella sequela delle modulationi (benche per vna certa faccenteria non sogliono i Contrapuntisti legnaruelo) di qui nasce, che l'vso del b. *fa* ( Trite Synemmenon ) fa variare il Modo, almeno accidentalmente; & in qualche parte delle cantilene. E anco notabile, che si come la mutatione intera d'un Tuono, ò Harmonia si fa nella sua prossima inferiore ( come dal Frigio nel Dorio ) comunemente con quattro b. molli, come si può vedere nel Còpendio al cap settimo, così anco l'aggiunta della sola Trite Synemmenon ( ò *fa* ) muta la specie propria di quel Tuono in vn altra, che simboliza, & è mezana frà amendue: per essemplio, la specie Frigia ( D. *la, sol, re*, con aggiunta del b. molle si cambia nella specie A *la, mi, re* Hypodoria, che simboliza così bene col Frigio, come col Dorio; anzi è mezana di proprietà ( non di sito ) trà la specie Dorica E, e, & la detta Frigia D, d. Parimente la specie C c. Lidia alterandosi col b. molle, si muta nell'Iposfrigia G, g; mezana similmente trà la Frigia, e la Lidia detta; come anco il Lidio si muta nel Frigio con quei medesimi segni di quattro b. molli; che cambiano il Frigio nel Dorio. Quindi auuiene, che se bene le cadenze principali, e primarie, verbi gratia, nel Dorio E *la, mi*, & A *la, mi, re*, nel Frigio D. *la, sol, re*, & G. *sol, re, ut*, sempre stanno ferme; con tutto ciò le secondarie, ò quelle che per vn verso solo terminano le

mo.



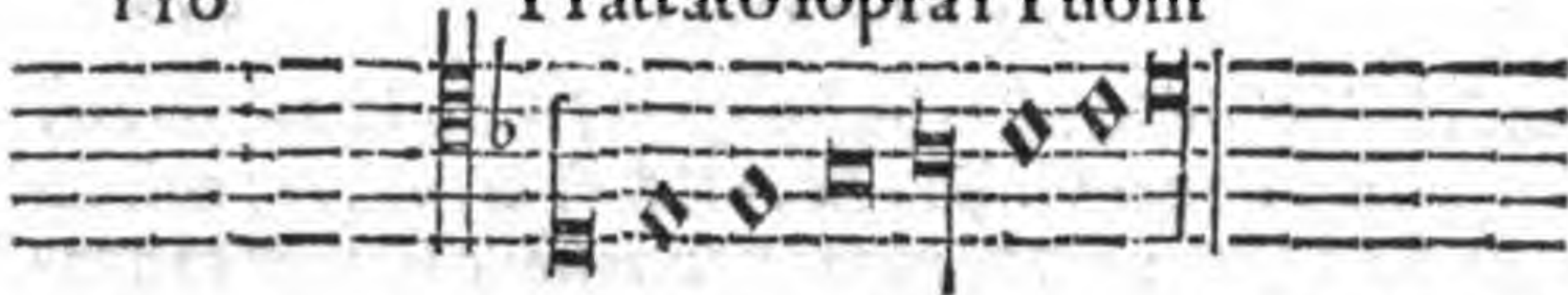
modulationi de' Modi ( che sono nel Dorio D. *la, sol, re,* e b *mi*, nel Frigio C. *sol, fa, ut, & A la, mi, re* ) nelle medesime specie per b. molle non restano sempre cadentiali di quel Modo : perche, per essemplio, in questa specie di D. *la, sol, re* Frigia.



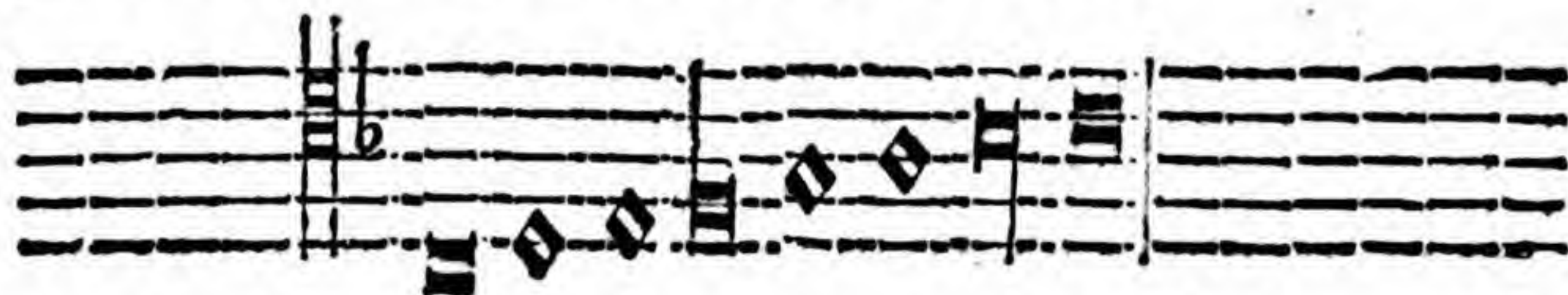
ponendosi il b. molle ; e conseguentemente facendosi comune al Modo Ipodorio, A *la, mi, re* cadentiale propria, anzi cardinale di detto Ipodorio, non resta più cadentiale nel Modo Frigio, per nessun verso : poiche, se per b. quadro era solo cadentiale, perche terminaua questa quarta all'in giù *sol, fa, mi, re*, non meno, che la corda D. *la, sol, re*; hora che per b. molle è diuenuta vn *mi*, e non suona più *re*, muta proprietà (ò  $\pi\alpha\upsilon\sigma\epsilon$  in Greco) e non fa più officio di cadenza nel Frigio : mà in vece di essa il C. *sol, fa, ut* ( notato da noi con vna breue ) diuenta cadentiale per amendue i versi ; e non solo all'in giù, come per b. quadro ( perche termina questa quinta Frigia *sol, fa, mi, re, ut* ) mà anco all'in sù : perche per b. molle è vn *sol*, e non vn *fa* ; e per il contrario il D. *la, sol, re*, di cadenza principale, diuenta mezana, e secondaria ; e non terminale modulationi, le non per vn verso solo, cioè all'in giù *sol, fa, mi, re* ( perche corrisponde ad A *la, mi, re*, per b. quadro ) e non all'in sù ; perche essendosi di *sol* cambiato in vn *la*, questa non è cadenza Frigia ; mà Doria ; e però questa corda vien da noi notata con la breue ; e non con la lunga ; al contrario di quel che si segnarebbe per il Modo Ipodorio, e Dorio così.

Si.

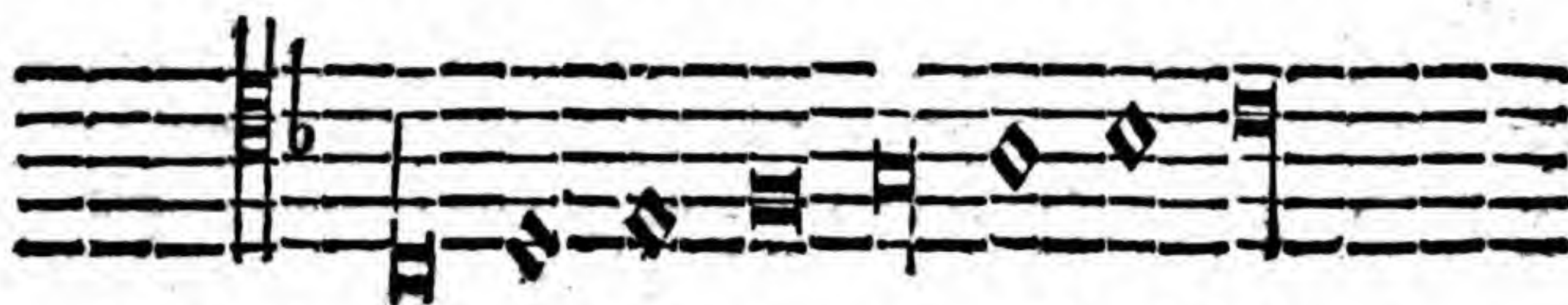




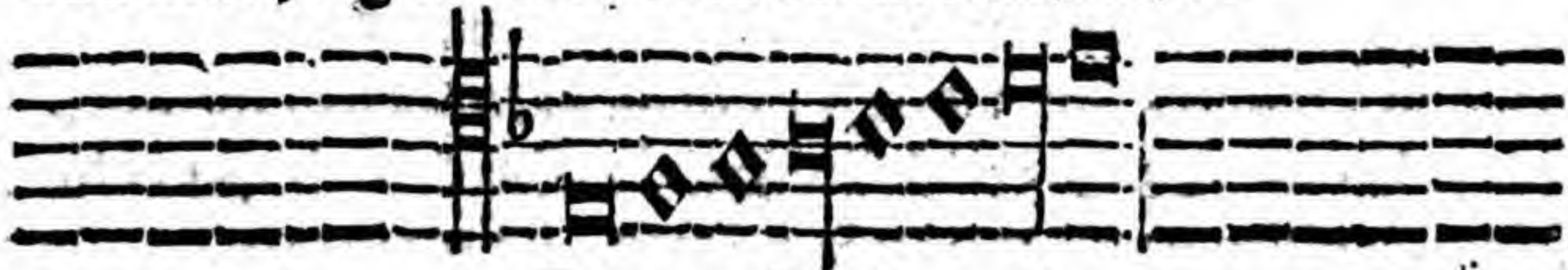
Similmente questa specie Lidia C, c. cambiandosi per b. molle nell'Ipofrigia, fa che alcune cadenze si mutino; perche doue nel Lidio si noterebbe cosi.



atteso che in C. *sol, fa, ut*, non si dice più *fa*, mà *sol*, corda, e cadenza Frigia principale; e per amendue i versi; qui nõ hà più luogo trà le cadenze, che ascēdono; mà solo terminando la modulatione all'in giù; cioè, per dir-la in vna parola; perche corrisponde al G. *sol, re, ut*, per b quadro; corda principale, e cadentiale dell'Ipofrigio; nel quale però questa ortaua si noterebbe cosi.



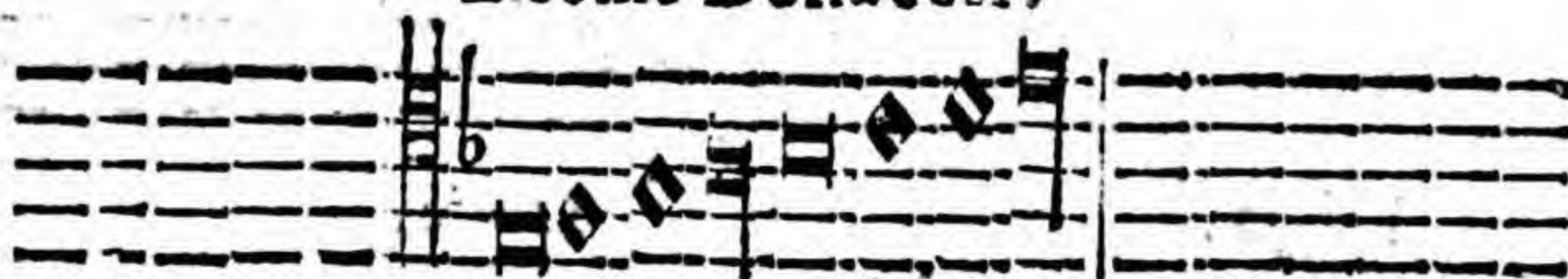
& l'F. *fa, ut*, corrisponderebbe al C. *sol, fa, ut*, per b quadro: e perciò lo segniamo, come cadenza secondaria. Per la medesima ragione la specie Doria E e. per b molle si cambia, nella Missolidia B, b, e muta alcune cadenze; segnandosi come Missolidia cosi.



E come Doria cosi



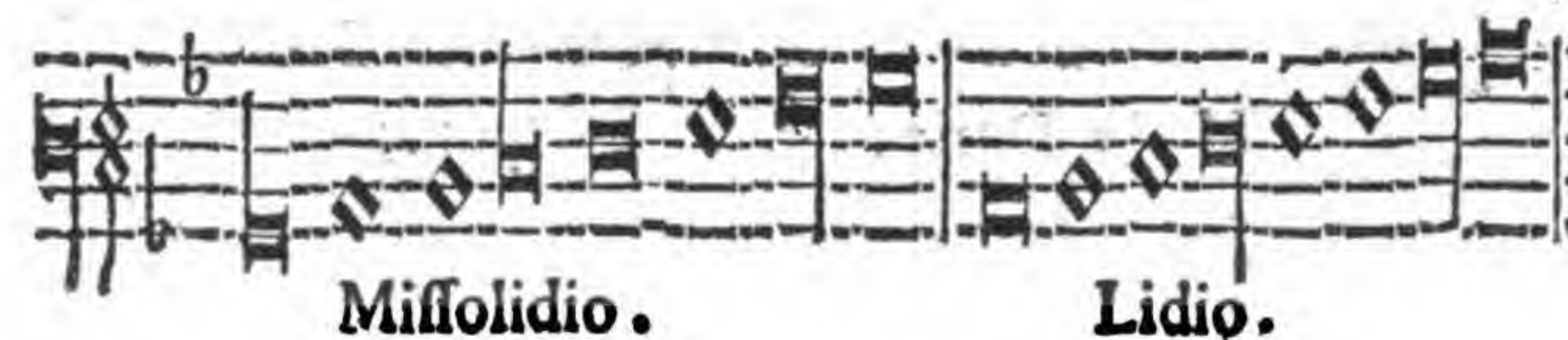
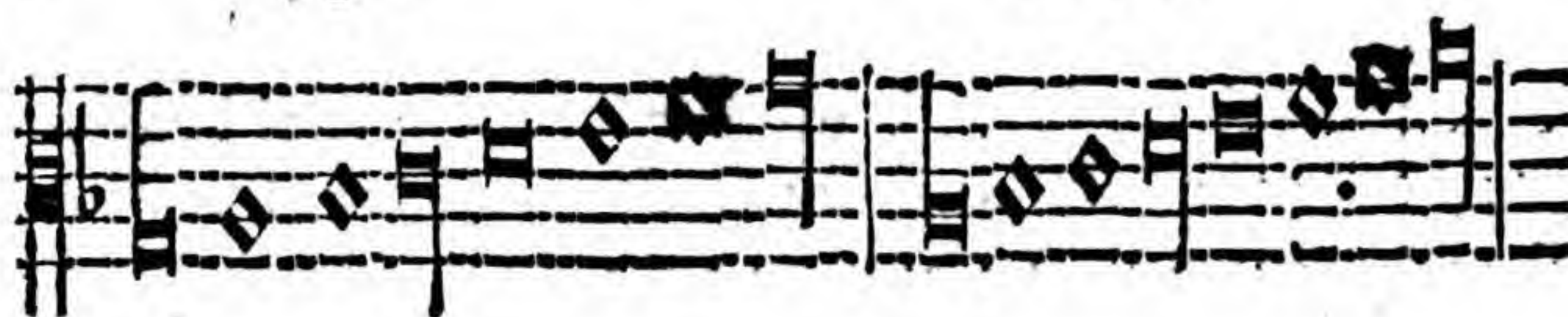
E come Doria così.



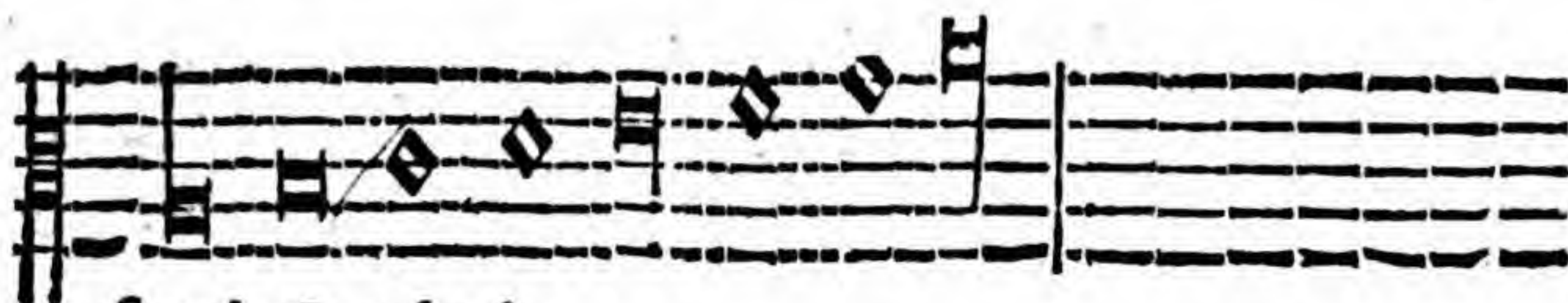
perche l'E *la*, *mi*, per b. molle è succedanea al b. *mi*;  
*D. la*, *sol*, *re*, ad *A la*, *mi*, *re*; & *A la*, *mi*, *re*, ad *E la*,  
*mi*, circolarmente. Le quali cose hanno anco luogo ne'  
 gl'altri Modi, che per breuità si tralasciano: potend o à  
 ciò supplire la seguente tauola: doue si vedono not ate  
 tutte le cadenze principali, e le mezane in ciaschedun  
 Modo; per b. quadro, e per b. tondo











**specie Ipodoria.**



## Modo Frigio.

Alcune cose si deuono offeruare in queste figure , prima di passar più auanti . Prima che i due primi ordini dimostrano le sette specie dell'ottaua per h quadro , e per b. molle ; & il terzo ordine sottopone à ciascuna di quelle , vn'altra simile quanto à gl'estremi ; mà diuersa nella meditatione ; con questa differenza , che in questo terzo ordine alcune hanno ne gl'estremi il segno della cadenza principale , come nell'Ipolidia ; altre nò , come nella Doria &c. Il che nasce perche nell'Ipolidio , *F fa, ut* , non resta d'essere così bene cadenza principale per b molle , come per h quadro ; poiche corrisponde al *C. sol, fa; ut* ; mà non interuiene il medesimo ad *E la, mi* , per b. molle nel Dorio ; perche corrisponde al *h mi* , ch'è solamente cadenza mezzana , e non principale in detto Modo. Secondo, che questa conformità d'hauere ne gl'estremi del-



la specie, le corde cadentiali principali, così nell'ottave del terzo ordine da basso, come nelle corrispondenti di sopra, succede in quelle coppie de' Modi, ne' quali vno è veramente plagale, ò subalterno dell'altro; cioè nell'Ipsolidio rispetto al Lidio; nell'Iposfrigio, e nell'Ipodorio, rispetto al Frigio, & al Dorio: onde se bene il Missolidio è in certo Modo subalternato al Dorio di sopra, come l'Ipodorio di sotto (che perciò si diceua anco Iperdorio) tuttauia non gl'è tanto simile; perche hà la sua quinta diuersa. Terzo che di quelle due corde, le quali ne' Modi principali, sono cadenze mezzane, alterandosi la modulatione col b. molle, l'vna diuenta cadenza principale, ne' loro subalterni; come accade verbigratia al D. *la, sol, re*, nel Dorio; e nell'Ipodorio: e se quel Modo hà due subalterni, ò plagali, l'vno di sotto, l'altro di sopra; l'altra cadenza, senza mutar il Sistema disgiunto nel congiunto, si troua principale nell'altro Modo subalterno; come il b nel medesimo Dorio, rispetto al Missolidio. Quarto che i medesimi Modi per b quadro, si poteuano formare in altra forma ancora, cò l'aggiunta d'vn altro ordine; nel quale il Modo si pigliasse in cialcun Sistema vna quarta più alto; verbigratia il Missolidio in E *la, mi*; il Lidio in F. *fa, ut*; il Frigio in G *sol, re, ut* &c. non all'vltanza de' moderni, formando la medesima specie d'ottaua (ilche non si può fare senza mutar la corda b. in b) mà conforme à i veri fondamenti de' Modi antichi, formando l'ottaua, con vna delle due corde, che sono cardinali, e principali in ciascuno; ò con trasporre l'ordine della quinta, e della quarta. Quinto, che se si considerano i Modi conforme lo stile de' moderni, che gli pigliano precisamente per le specie, senza haer in niuna consideratione il Tuono; cioè la differenza di cantare più acuto, ò più graue,



grane ; tanto è Modo Missolidio, per essemplio quel del secondo ordine , come quel del primo : mà conforme à gl'antichi , non è così : perche, se quell'ottava per *b.* quadro si canta nel Tuono Missolidio; trasportandola (come si segna nel secondo ordine ) alla quinta bassa , con l'aiuto del *b.* molle, si verrà a cantare nel Tuono Ipoeolio ; ch'è vna Diapente sotto il Missolidio. Sesto, che riuolgendosi circolarmente i Modi, come i giorni della settimana; e circolando il Missolidio, sotto l'Ipodorio ; e poi gl'altri ( Lidio, e Frigio) ne segue ch'il detto Missolidio si troui (come dalla figura apparisce) vna quarta sotto l'Ipolidio: al quale anco corrisponde per contrapositione ; essendo la specie dell'vno, il rouescio dell'altro ; il Lidio sotto l'Ipofrigio ; & il Frigio sotto l'Ipodorio. Settimo , che ciò , non ostante, la forma del Missolidio nel terzo ordine riesce molto diuersa dalla sua propria ; essendoci vna grandifferenza dal cominciare da vn semituono, ò da tre tuoni ; mà ciò procede, perche la sua specie è tale , che mutandosi per *b.* molle, si troua appunto collocata in quella corda che fa tutta la mutatione . Ottauo , che se bene la propria diuisione del Missolidio , non è quella del Tritono, e della Pseudodiapente; tuttauia da questa conuersione per *b.* molle , si può anco comprendere, che tal diuisione gl'è molto familiare ; e che il *mi*, in detto Modo è più principale , e secondariamente il *fa* . Nono , che se bene par che sia tanta contrarietà trà i Modi del *mi*, e quei del *fa*, che fino ne' gl'hodierni offeruò il Glareano, che quello d'*F* *f.* non discende mai in *E* *la*, *mi*, nè quello di *C.* *c.* in *b* *mi*, tuttauia ci sono alcuni Modi , che nell'vna, e l'altra corda fanno le loro cadenze : ilche si sente anco in molte cantilene. Or se vogliamo far qualche comparatione de' Modi frà di loro , questa differenza vi pos-



fiamo principalmente notare , considerandoli assolutamente , come specie , che alcuni comprendono il Tritono , e non la Semidiapente; e questi sono li tre principali Dorio, Frigio, e Lidio: altri la Semidiapente, e non il Tritono; e questi sono l'Ipodorio, e l'Ipofrigio: e gl'altri due finalmente ( Missolidio , & Ipolidio ) l'vno , e l'altro ; e come è necessario , ne gl'estremi : di modo che quello hà la Semidiapente nel graue, & il Tritono nell'acuto; e questo per il contratio il Tritono da basso; e la Semidiapente di sopra . Quelli che contengono il Tritono solo , par che habbino non sò che più de gl'altri di spiritoso, e d'intero: quelli che contengono la Semidiapente , sono alquanto più molli; ma li due vltimi, quasi come androgini , sono insieme i più molli di tutti ( ilche gli dà la Semidiapente ) e più duri per cagione del Tritono : onde senza fallo , sono molto inferiori à gl'altri : e poco , ò non mai si praticano dagl'hodierni musici. Mà i tre primi pare che si debbino ragioneuolmente stimare i più belli, e perfetti . Se poi alcuno di più vorrà sapere quale di essi tre debba riputarsi il più bello , & eccellente ; dico ch'è difficile darne il giuditio ; perche da vna banda ci si farà incontro il Dorio ; e pretenderà il primato , per essere stato applicato al Tuono più de gl'altri pregiato; e di più nobile origine: e quelli che preferiscono la musica mesta all'allegra , senza gran ripugnanza gli daranno il voto in fauore. Mà dall'altra banda il Lidio metterà in campo l'allegria del suo procedere , che comunemente diletta più che la maniera mesta , e flebile del canto ; la soauità delle sue arie ; la facilità del fare le cadenze, senza l'aiuto di corde pellegrine : e nè anco vorrà cedere nel possesso d'essere stato o uenuto da gl'antichi stimato , e praticato più d'ogn altro ; allegando per proua di ciò, che doue gl'autori di questa

facoltà



facoltà adducono effempi di qualche interuallo; delle note di quello comunemente si feruono. Altri anco ci faranno, che preferendo ad ogn'altra sorte le Melodie Martiali, e spiritose, al Frigio senza contrasto daranno il primo luogo: ammirando anco in lui vna qualità molto considerabile, d'essere in certo modo mezzano trà il mesto, e l'allegro; e perciò poterfi meglio de gl'altri adattare ad amendue gl'affetti. Si che c'è da dire per tutte le parti: nè io ardirei d'interporui il mio giuditio; mà volentieri lascerei decidere questa lite à qualchun altro; suggerendoli solamente alcune mie considerationi, per minor sua briga. Se la qualità de' Modi nasce principalmente (come è in effetto) dalla proprietà della quinta, si sente manifestamente, che questa specie *re, la*, è più maestosa, e sonora dell'altre, per amendue i versi; e questa *ut, sol*, hà non sò che più del fiero, & ardito: le quali due sono anco le più facili ad intonare: mà questa *fa, fa*, mostra ben qualche soauità, accompagnata però da certa mollitie nascosa; come l'ultima specie *mi, mi*, e più dura, e malageuole di tutte; le quali diuersità, onde naschino, sarà ben fatto di ricercare: già che poco, ò niente n'è stato tocco da gl'altri sin'ora; per quanto io sappia. Considerando dunque le tre sorti di quarta (perche in ordine alla melodia, & i Modi sono anteriori, come s'è detto, per natura alle quinte, e le quinte all'ottaue) facilmente conosceremo che la prima specie *mi, la*, hà non sò qual soauità, e leggiadria maggiore dell'altre (ilche notò anco il Glareano) come si può prouare intonando *mi, fa, sol, la*; e nello scendere in giù *la, sol, fa, mi*, mostra certa seuerità; gioconda però, e piaceuole più dell'altre specie: ò sia perche pare più naturale il cominciare da vn interuallo piccolo, salendo; e poi venir ad

vn



vn grande , che al contrario ; ò perche ciò hà più del ci- uile , e costumato ; e però i buoni oratori ne' gl'elsordij à poco à poco vanno alzando la voce ; e non cominciano subito à gridare : ilche hauerebbe del barbaro , e furioso : & i più accorti cantori similmente non mandano ne anco tutta la voce fuori ad vn tratto ; mà pian piano la vanno accrescendo. Or gl'interualli piccioli hanno proportione con la voce debole , e piana ; perche similmente ricerca- no poco sforzo ; & i grandi con la voce forte ; perche pa- rimente richiedonó maggior forza di prolatione. Mà ve- nendo all'in giù , apparisce la specie *la , sol , fa , mi* , più graue , e malinconica dell'altre ; perche partendosi dal luogo doue era giunta , s'affretta col tuono di scendere nel graue : mà questa *fa , mi , re , ut* , partendosi di sopra col semituono , mostra di volere trattenerfi più nell'acu- to ; e però in gran parte riesce più viua , & allegra . Quel- la poi che hà il semituono nel mezzo ( *sol , fa , mi , re* ) si come comunica con le due ; così possiamo dire che par- tecipi dell'vna , e dell'altra ; cioè che sia meno allegra della Lidia ; mà piu della Doria . Di più perche in tutte le cose , e nella musica massimamente , hanno gran forza gl'estremi ( e tengasi à mente questo , come cosa notabi- lissima ) di quì anco nasce che la medesima specie Frigia per hauer , come diceuo , il semituono quasi nascosto nel mezzo ( doue spicca meno ) apparisce più viuace , & vi- rile dell'altre due : ancorche la Lidia sia più allegra : per- che l'allegria può esscre congiunta con qualche tenerez- za ; dalla quale la specie Frigia s'allontana più di tutte . Hor se vorremo far il paragone delle quattro forti di quì- ta , con le tre dette di quarta , troueremo che quelle me- desime qualità che sono in ciascheduna delle tre Diates- faron , si trouano in quella Diapente che gli corrisponde  
( la



(la prima alla prima, la seconda alla seconda, la terza alla terza, la quarta alla prima, & alla terza) mà più fortemente; perche la quinta Misolidia *mi, mi*, è più malinconica della quarta Doria *mi, la*: la quinta Ipolidia *fa, fa*, è più languida, e molle (massimamente all'in giù) della quarta Lidia *ut, fa*: la quinta *ut, sol*, è più viuace, e fiera della quarta Frigia *re, sol*: e finalmente la quinta Ipodoria *re, la*, è più maestosa, e sonora della quarta Doria *mi, la*. La malinconia della quinta *mi, mi*, procede dall'hauere prima il semituono nel graue: e poi quel Tritono di sopra; che mostra certa crudezza, & affetto lagrimeuole, e lugubre. La tenerezza, e mollitie della specie *fa, fa*, si sente nel calare tre tuoni continuati: il che dimostra certa languidezza, e rilassamento; & è buona per esprimere l'affetto de gl'ebberi; e sommersi nel vino, e nella crapula; come ben notò Aristotele; massime in vn Tuono rimesso; e con moti tardi, e pesati. La quinta *ut, sol*, è anco più viuace della quarta *re, sol*, così scendendo come salendo; per cagione di quei due tuoni continuati; restando tuttauia il semituono coperto. E finalmente la quinta *re, la*, quanto è manco mesta della quarta *mi, la*, per hauer anch'essa il semituono nascosto, tanto è più sonora, e gonfia; perche s'accosta alla natura Frigia. Dalche si vede che il Modo Dorio non è affatto lagrimeuole, e lugubre, come il Misolidio: mà mesto fino à quel segno che gli dà del seверо, del graue, e del maestoso. Delle sette specie d'ottaua, è superfluo il parlarne minutamente; perche tutta la loro diuersità nasce dall'accoppiamento d'vna tal determinata specie di Diatessaron, con vna di Diapente (e però l'ottaua Misolidia è più mesta di tutte, perche è composta di tal sorte di quarta, e di quinta) e non hà alcuna sorte di terminatio-  
ne



ne che non si troui nella Diapente. Imperoche vna melodia (estendasi pure quanto si vuole nell'altezza del Sistema) è forza che termini in vno di questi quattro Modi (e ciò s'intende non solo nelle cadenze; mà anco ne gl'estremi della modulatione) in vn semituono, in vn tuono, in due, ò intre: che sono le quattro diuersità della quinta, come di sopra dicemmo: delle quali la prima conuiene salendo al Lidio, & Ipolidio; e scendendo al Dorio, & Ipodorio, ò Missolidio: la seconda al Frigio, & Ipofrigio salendo, e scendendo al Frigio, & Ipodorio: la terza al Dorio, & Ipodorio salendo; e scendendo al Lidio, & Ipofrigio: e la quarta finalmente al Missolidio salendo, & all'Ipolidio scendendo. Or questa diuersità di quarte; e di quinte è tanto sensibile, e grande, che non pure si riconosce graduando, come dicono, questi interualli *mi, fa, sol, la*, verbigratia; mà prendendoli anco di salto *mi, la*, il che auuiene per la relatione che hà la fantasia à gl'interualli, & voci mezzane, che si trapassano: già che per loro stesse la medesima qualità, e natura hanno tutte le quarte, e tutte le quinte. Et in vero si conosce manifestamente ch'è più allegra questa quarta *ut, fa*, che questa *mi, la*: e più tenera, e molle *fa, ut*, che *la, mi*; la qual si mostra più austera. Nè ciò succede, come alcuni poco accorti pensano, perche vna sillaba sia più dura, ò dolce d'vn'altra in proferire (giache l'istesso auuiene intonando questi interualli con altre voci, e ne gl'Instrumenti stessi) mà per cagione de gl'interualli di mezzo, che virtualmente vi si comprendono. Nelle due sorti di terza minore parimente si discerne questa diuersità: perche la prima specie *mi, sol*, che hà il semituono da basso, si scorge viuace, & allegra, nel salire; e nel calare languidetta, *sol, mi*; e la seconda *re, fa*, per il contrario più tenera, e mesta, salendo,



salendo, e discendendo più viua, & allegra *fa, re*, Or se  
alcuno vorrà esattamente conoscere, e giudicare con l'o-  
recchia la differente proprietà delle tre sorti di quarta  
(e l'istesso rispettiuamente s'intende delle terze, delle  
quinte, delle seste, e delle ottaue) così nel salire, come  
nello scendere, meglio sarà che l'intuoni, ò con la voce,  
ò con l'istrumento, non come stanno distese nel Siste-  
ma vna sopra l'altra; mà nell'istesso Tuono di voce; e par-  
ticularmente nella Viola; esplorandole attentamente,  
con l'vdito; per essemplio nel ~~modo~~ che segue. *m*



mi

rc

*Quarta Doria*

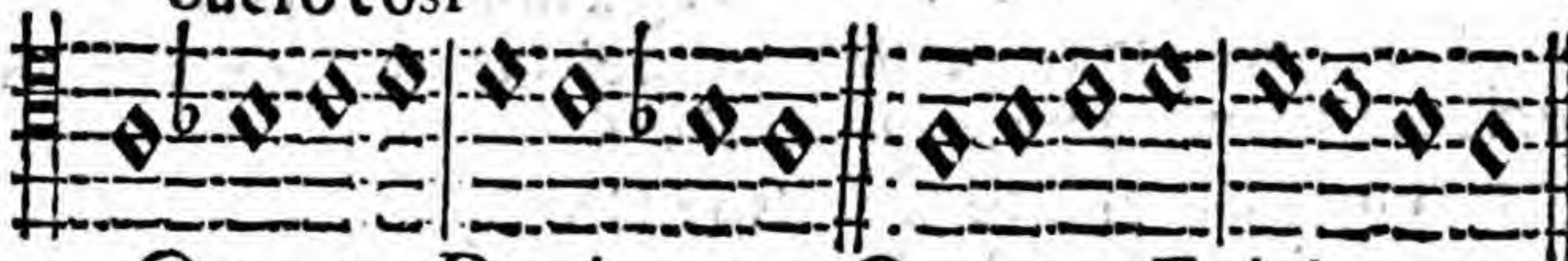
*Quarta Frigia*



VI

*Quarta Lidia*

**ouero così**



*Quarta Doria*

*Quarta Frigia*



*Quarta Lidia* .

2



Doppo essersi bastantemente conosciuta la natura di ciascuna specie delle prime consonanze, non sia malagevole il dar giudizio della natura, e proprietà de' Modi considerati nel proprio Tuono, e con le altre circostanze; ò pure senz'esse; e come semplici Modi: nelche seguiremo la scorta de' buoni, & antichi autori: tanto più che l'esperienza istessa figliuola del tempo; e nutrice dell'arti, concorre pienamente con loro: poiche i Moderni in questa parte s'allontanano molto dal segno; per non hauere offeruato i Modi nel loro stato naturale, e perfetto; onde taluolta gl'attribuiscono qualità poco conuenienti, ò anco contrarie alla loro natura. Il Dorio dunque è nel costume suo, ò proprietà (  $\text{Dor.}$  ) graue, modesto, costante; e con vna certa grata maturità, soaue: e per tenere il mezzo ( non solo quanto al Tuono ) frà il mesto, e l'allegro, adattabile ad ogni cosa; e capace d'affetti contrarij. Il Zarlino scriue che il suo Quinto ( ch'è il Modo Dorio mescolato col Misolidio ) hauerebbe l'Harmonia alquanto dura ( direi più presto malinconica, ò austera ) se non fosse temperato dalla cadenza che vi si fa spesso in *A la, mi, re*; cioè se non si mischiasse con l'Ipodorio; ò per dir meglio, non adoprasse tal volta l'altra cadenza sua propria. Il Frigio è concitato, & ardente, e però, se crediamo à Franchino, si soleua già notare col color rosso. E se nella vana superstitione de' Gentili era stimato efficace ad infiammare gl'animi al furor diuino, come nelle cerimonie di Bacco appresso i Greci, e di Bellona appresso i Cappadoci, à tal segno che i suoi Ministri bestialmente infuriati si feriuano con certi coltelli, ciò auueniu non solo perche il Modo per se stesso è molto eccitauo; mà per rispetto anco delle cose che si cantauano, e per la dispositione de gl'animi di quella turba forsennata, che



che forse anco s'era prima ben preparata con l'almo liquore di Bacco; come anco per cagione del Tuono veemente; e di quei pifferi così spiritosi; e d'un Ritmo concitato; e simili cose. Con tutto ciò per essere di natura molto pieghevole; e perche la cadenza in *re* è mezzana trà il mesto, e l'allegro, anco alle cose flebili taluolta s'accommodaua. Il Zarlino medesimamente confessa che questa specie è alquanto mesta per hauer il semiditono nella parte graue. Mà non mi piace già questo modo di considerarlo, in ordine al Contrapunto, all'uso di questi Musici da dozzina; che non fanno distinguere la Melodia dalla Sinfonia, e la Melopecia dalla Sinfoniurgia: perche se bene il concerto hà gran forza d'accrescere, o diminuire la proprietà de' Modi; tuttauia, come hò detto tante volte questa è cosa estrinseca alla natura loro: i quali s'hanno da considerare fondamentalmente in vna semplice aria; e poi parlare delle consonanze. Il Lidio è più de gl'altri allegro, e festeuole; e propriamente nato per i balli; & in qualche parte puerile, e leggiere; e però poco conuenueuole a soggetti seueri, e mesti. che se da gl'antichi fu adoprato taluolta in cose lugubri, prima che fusse trouato il Misolidio, ciò fu per cagione del suo Tuono acuto, e non della specie; la quale da per se stessa, senza la forza del Tuono, e del Ritmo non ha grand efficacia. I Moderni similmente hanno conosciuto il primo Modo conforme al Zarlino (che è il Lidio mescolato col Frigio) per allegro, & attissimo alle danze; onde, come nota il medesimo Zarlino, molti lo chiamano Modo lasciui, e l'istessa proprietà conuiene anco al secondo. È stato anco taluolta applicato il Primo da' moderni a' soggetti mesti; come da Giosequino, il quale in esso compose: *Stabat Mater dolorosa*: ma non sò quanto a proposito:



perche se bene questo Modo in vn Tuono acuto non è disconueneuole per cose funebri, e per rappresentare le strida d'vna feminella; per esprimere poi la graue mestitia della Madonna Santissima non sò come vi calzi. Ne anco sò intendere come l'ottauo, che non differisce dal primo in altro che in quella benedetta Mediatione (che poco, ò nulla s'osserua) habbia tanta diuersità che si debba chiamare Modo diuoto, ò lagrimeuole; e che conuenega nelle cantilene graui, e diuote, & in materie di lagrime. Il Missolidio sì ch'è tutto lamenteuole, e querulo; e trà gl'affetti più d'ogni altro prouocatiuo al dolore, al pianto, & alla compassione. E però i Cori Tragichi, come bene offeruò Aristotele ne' Problemi musicali, comunemente in questo Modo si cantauano: il che fecero anco per cagione del suo Tuono; che per esser molto acuto, e conuenientissimo alle Donne, delle quali molto spesso si componeuano i Cori Tragichi; come si può vedere in Euripide. I moderni pratici dicono molte strauaganze del loro festo (ò quarto secondo altri) che hà la specie Missolidia, come altroue accennai; benche poco anzi niente s'adopri: onde il Zarlino cōfessa che rarissime volte, anzi mai vi si vede toccare la corda b sua cardinale intendendo de gl'estremi; anzi suol arriuare nell'acuto alla corda C. di maniera che, come egli dice, quando il semituono douerebbe vdirsi nel graue, si ode nell'acuto, e così gl'estremi di tal Modo vrgono ad essere le corde C. & c. Che è vn cambiarlo totalmente nel Lidio, diuerso da lui come il cielo dalla terra. Ciò gli succede per cagione della sua durezza, procedente dal tritono, e semidiapente posti ne gl'estremi; e per la difficoltà di praticarlo: massime per non hauer la corda b la diapente di sopra: che però non ardiuano nel secolo à dietro seruirsi di tal specie: quasi



quasi che non sapessero con aiuto d'vna corda pellegrina  
 ♫ F. formarui la quinta ; ò non voleſſero per vna certa  
 ſuperſtitione , ò ſtitichezza ſeruirſene ; poiche in quel tē-  
 po poco , ò niente ſ'vſauano le corde accidentali ( le qua-  
 li reputauano Cromatiche ) e queſte miſture di Tuoni di-  
 uerſi . L'Ipodorio, benchè quanto alla ſpecie ſ'accomo-  
 di quaſi ad ogni coſa , tuttauia è alquanto più molle del  
 Dorio; et hà parimente certa maeltà ; mà forſe più giocō-  
 da, & affettuoſa; hauendo congiunto il magnifico del Do-  
 rio, col patetico del Frigio : onde, come riferiſce il Padre  
 Merſenne , vn grandiffimo Muſico Franceſe lo preferiua  
 ad ogn'altro . Queſto vſato nelle voci graui da vno che  
 non habbia il Tuono naturale di voce molto profondo,  
 acconciamente eſprime la paura , & vn timore meſto, e  
 perturbato ( i Greci lo dicono *agonia* ) e per ciò muo-  
 ue queſto dubbio Ariſtotele per qual cagione *οι ἀγωνιώντες*,  
 ( il latino volta *trepidantes* ) formino la voce graue. Dice be-  
 ne il Zarlino che il ſuo vndecimo ( che col duodecimo rap-  
 preſenta il noſtro Ipodorio ) habbia vna grata ſeuerità, me-  
 ſcolata cō vna certa allegrezza e dolcezza: mà nō che e' ſia  
 più atto a' verſi lirici, che d'altra ſorte: poiche ogni manie-  
 ra di verſi ſ'accomoda ad ogni Modo indifferētamente .  
 L'Artuſi ſi moſtra molto buon fiſionomiſta, doue dice che  
 egli è lontano da ogni malitia, e vitio. L'Ipoſfrigio è poco  
 diuerſo dal Frigo : ma come quello propriamente con-  
 uiene a gl'Entuſiaſmi ; coſì queſto meglio ſi confà alle mi-  
 naccie, & eſpreſſioni di ſdegno; per moſtrare vn non ſò  
 che più d'austerità , e meſtizia : maſſime per cagione del  
 ſuo Tuono . Ma cantato nel Tuono comune, e Coriſta ,  
 rieſce allegro, quaſi come il Lidio ; col quale ſimbolizza  
 grandemente. Ma doue il Zarlino dice che il ſuo Nono,  
 il quale col decimo rappreſenta l'Ipoſfrigio, *conuiene a*  
*materie*



*materie lasciue , le quali siano allegre , dette con modestia* e quelle che segnano minaccie, e perturbationi, & ira: non sò come egli accompagni la modestia cō la lasciua; nè le minaccie, e perturbationi, con l'allegria. Ne anco mi posso imaginare, d'onde si siano sognati alcuni che gl'antichi per eccitare li soldati alla zuffa, si seruissero del Modo Frigio; e per sonare la ritirata, dell'Iposfrigio; già che quei due Modi sono tanto simili trà loro, che quello, che conuiene all'vno, rispettiuamente s'accomoda anco all'altro. L'Ipolidio finalmente è lasciuo, e rimesso, e nel suo conueneuol Tuono, espreffiuo d'vn costume molle, e dedito à i piaceri; se bene generalmente è vtile a tutto quello che conuiene al suo principale: onde fuora del suo Tuono, come hoggi s'vsa, riesce allegro quasi come il Lidio. E perche è il rouescio del Missolidio; e gl'estremi nella musica s'uniscono, sarà anco à proposito per esprimere i lamenti funebri, e dolenti, se gli s'assegnerà la mediatione contraria à quella del Missolidio, cioè col Tritono sotto, e la pseudodiapente di sopra. L'epiteto di modesto che alcuni danno alla sua specie, non sò da che proceda; e doue il Zarlino dice che gl'antichi l'accomodauano alle parole, ò materie, che contenesero alcuna Vittoria, non posso imaginarmi di quali antichi egli parli: poiche più presto à cose contrarie in quei fioriti secoli fù applicato. Testimonio ce ne sia Platone, il quale in persona di Socrate esclude dalla sua Republica l'Harmonia Lidia (cioè l'Ipolidia) insieme con l'Iastia, ò Ionica, perche erano molli, e rimesse; e proportionate à festini, e dissolutioni. Hà ben ragione il Zarlino; doue dice che poco questa specie sia vsitata da' Compositori moderni; per essere tenuta più dura, & insuaue di qualunque altra eccettuando però (direi io) sempre il Modo Bb, quando s'valse



s'vfalse come stà. Il medesimo vien confermato da Pietro Magliard Canonico ,e Precentore Tornacense: il quale hà dato in luce vn opera Francese assai erudita , per pro- uare che i dodici Modi hodierni sono diuersi da' Tuoni Ecclesiastici. Questi dice che il Modo Lidio del Glareano cioè la specie d' F. *fa*, *ut*, non è quasi in vso appreso i musici per la sua durezza , cagionata dal Tritono : e per- che non si lascia facilmente maneggiare, se non da i mol- to periti nell' arte; trouandosi à pena di cento composizio- ni, vna di questo Modo; il quale però d'ordinario si cam- bia in vn altro ( il Glareano lo prese per l'Ionico ) con- l'vso della corda b. *fa* ( Trite Synemmenon ) contutto- ciò non s'hà da reputare questo modo per inutile , ò su- perfluo , come fanno alcuni ; i quali non vogliono che si possa usare se non per b. molle ; poiche concorrendo al- lora la sua specie con quella di C. *sol*, *fa*, *ut*, non fareb- bono più sette le specie d'ottava utili per la musica ; mà sei, ò cinque; quando si sbandisse anco quella di b. *mi*, per l'istessa ragione della sua durezza che se talvolta per sfug- gire il Tritono si prende il b *fa*, in vece del b *mi*, non per questo si muta la specie ; come anche oseruò il Magliard; mà si bene quando si mette in principio della compo- sitione . E se quasi mai non si sente nelle hodiernie modu- lationi questa terminatione ,

non è perche sia impraticabile; mà perche è assai insolita , e non passa per la fantasia de' Compositori; per non hauerla sentita in altre canzoni;



la quale tuttauia è artissima ad esprimere molti affetti par- ticolari; verbigratia quella languidezza di persone op- presse dal vino , e dal sonno , e caleanti per troppi vezzi, come praticauano gl'antichi ; che sapeuano molto bene imitare



imitare ogni costume, & affetto humano, con quella maravigliosa varietà di musica che possedevano. Non nego già che nelle musiche d'hoggi non si senta ancora molta varietà: ma questa è per lo più confusa, e senza ordine; per quella mistura che vi si fa di corde accidentali; prese quasi furtiuamente; e di soppiatto a questo, ò quel Modo (per sottoporle alla Symphoniurgia, parte più seruile della musica; e non alla Melopeia, come farebbe il dovere (la quale signoreggia in questa facoltà) e per quella confusa mescolanza d'ogni sorte di cadenze, che si sente in questi hodierni Modi; cioè d'*ut*, di *re*, e di *mi*: onde quella differenza che vi fanno d'essere composti d'vna tale sorte di quinta, e di quarta, è più tosto imaginaria che reale, come altroue hò discorso. Oltre che, per ben osservare queste specie, e conseguentemente il genio, e proprietà di ciascun Modo, par conueniente di non mirare alle cadenze sole; ma anco a tutto il procedere delle melodie; ò siano ad vna sola voce, ò a più: alche non pare che i Moderni ci badino quasi niente; come si può credere per certo che facessero gl'antichi Greci: per che riconobbero la gran diuersità ch'era trà vn Modo, e l'altro (intendendo de' principali) procedente dalla gran differenza di lingua, d'accenti, di costumi, d'usanze &c. ch'era trà quelle nationi, ancorche vicine; come i Frigi, e Lidi: dalle quali presero detti Modi principali, e fondamentali: onde possiamo credere che sentendo il loro modo di cantare (ch'era più diuerso trà loro ch'il Francese, e lo Spagnuolo; per vfar amendue queste gentil'istessa lingua fondamentale, ch'è la Latina) ritenessero almeno quelle proprietà più essenziali; senza curarsi di quelle meno intrinseche al Modo; e meno facili à praticarsi; meno intrinseche dico, anzi d'vn altro ordine, e categoria, come



come la diuersità de' Ritmi, e mouenze, che non hà che fare con la parte Harmonica; anzi è parte diuersa della Musica: meno facili à imitarsi, come la diuersità d'interualli, per essemplio de' semituoni, e de gl'altri di differente grandezza; senz'uscire de' termini del Diatonico; al quale come furono assegnati da gl'antichi diuersi specie, così credo, che vi si sentisse in qualche parte diuerso stile nel cantare di questa, e di quella natione: la qual diuersità forse anche hoggi si sentirebbe, chi sottilmente l'esaminasse, nelle cantilene di quei Popoli, che sono trà loro molto diuersi di linguaggio, e d'altre vianze; e poco si sono mischiati con altre nationi; per essemplio, quelli raccontati da noi nell'Annotationi sopra il Compendio. Tale è anco la diuersità che si sente ne' portamenti di voce, e nelle gratie del canto, come passaggetti, e strascini: perche verbigratia, gli Spagnuoli fanno il trillo più ribattuto, & i Francesi il tremolo più tosto, & i passaggi similmente meno ribattuti, che gl'Italiani. Nelle quali sottigliezze è credibile ch'i Greci non si curassero d'esprimere così ogni minutia di quelle cantilene nazionali: tanto più che le poteuano vdire da quelli medesimi; poiche lungamente durarono nelle loro vianze; benché si mescolassero assai con tante Colonie Greche, che passarono nell'Asia. Il vario procedere dunque delle melodie, che dipende dalla diuersità de' Modi, consiste massimamente in tre, ò quattro cose; le quali, per restituire la vera pratica di essi paiono necessarie à sapersi. Le Cadéze riceuono gran diuersità, oltre quella dell'estrema corda conosciuta da tutti; e che sola hoggi s'offerua: perche, lasciando stare le varie maniere del portar la voce, e d'accompagnare con essa lo strumēto, vna ve n'è, che dipēde più intrinsecamente dalla specie, ò Modo: la qual consiste nella pe-

R

nultima



nultima nota;perche altra terminatione è

queste,

altra questa



E pure amenable terminano nell'istessa corda: delle quali la prima appartiene al Modo Dorio; e la seconda al Frigio; come più distintamente hò mostrato nell'opera Latina. E tal differenza tanto più è essenziale, quanto che se si mira solo alla nota estrema, l'istessa è cadentiale in Modi diuersi. Importa anco grandemente per l'osseruanza del Modo, che la modulatione proceda frà i termini dell'istessa specie, cioè frà le sue corde cardinali (e non le straniere) come son quelle che cōprendono le proprie e speciali Diatessaron, Diapente, Diapason, Diapason. diatessaron &c. che appartengono à tal Modo: e non facendo come il Zarlino, il quale nell'esempio che pone del terzo Modo, ch'egli figura così D, A, d. si trattiene per 15. battute in questa settima D C; con fare grandemente sentire nell'estremo acuto il *fa*, in vece del *sol*. Or questa auuertenza è maggiormente necessaria doue è più facile à osseruarla; verbigratia, doue le parti procedono insieme; riguardando non solo le estreme voci di tutto il concerto, cioè la più acuta del Soprano, e la più grave del Basso; mà anco, per quanto si può, nelle cantilene monodiche istesse: benché nell'accompagnamento instrumentale basti mirar all'estremo di sotto: e ciò massime si deue auuertire nelle progressioni continuate; facendo che le loro voci estreme, si come s'offerua da i più diligenti Compositori che siano cōsonanti, così anco siano nelle corde cardinali del Modo; nō solo nelle progressioni



sioni articolate (che procedono cioè per diuerse sillabe) mà in quelle àco che sotto vn istessa sillaba ascēdono, ò discendono per diuerse note; come ne' passaggi: i quali, perche siano ben regolati, debbono restringersi trà le corde cardinali del Modo; & in esse fare i loro piegamenti: come si può vedere ne' gl' essemplij, che hò posto nell' opera Latina, cauati da diuersi autori. Grand' aiuto si può riceuere per l' osseruanza di questo dalle forme de' Modi antichissimi riferite da Aristide Quintiliano, e riportate da noi nell' altro Trattato. Et auuengache siano Enarmoniche, tutta uia possono seruire ragguagliatamente anco al Genere Diatonico. Imperoche prima la conformità del Sistema Ipolidio, col Sintonolidio (che in amendue è d' una sesta minore) dimostra, che questa estensione del Sistema gl' era assai familiare: e però anch' hoggi nelle cōpositioni di tali Modi, par che si possa osseruare, che le loro modulationi procedino trà il *mi* di sotto, e l' *sol*, ò il *fa* di sopra; ponendo il semituono Diatonico *mi*, *fa*, in vece di quella dies Enarmonica separata, che si vede in quegli antichissimi Sistemi. E conseguentemente se le modulationi del Modo Iastio si comprenderanno nella settimana, trà B *mi*, & A *la*, *mi*, *re*, e se tali corde si sentiranno spesso ne gl' estremi; il Modo si potrà tenere per bene osseruato; ancorche non consista frà i termini dell' ottaua. Par ragionevole anco, che le sillabe più lunghe; e che hanno gl' accenti principali de' nostri versi, quando commodamente si può, si modulino nell' istesse corde cardinali; facendosi in somma sentir quelle principal mente ne' luoghi più importanti, & apparenti. Quanto à gl' interualli, che occorrono nelle melodie, par anco ragionevole, che debbino farsi trà le corde cardinali de' Modi; massime i più consueti, e fondamentali; cioè d' ottaua, di quinta, e di quar-



12. Nelle terze non farei gran riflessione; mà nelle feste più; le quali, perche occorrono di rado, par che d'ordinario si deuino far quelle, che nelle figure de' Modi si sono contrassegnate. Mà non si creda già alcuno, ch'io prescriua questi obblighi come inalterabili del tutto nelle modulationi, ò compositioni de' veri Modi; e che gl'antichi, gl'osservassero con questo rigore: mà hò voluto dimostrare quelle cose che gli costituiscono nel loro essere semplice, e puro; e gl'i rendono trà di loro più differenti: acciò meglio s'intenda la loro proprietà, & essenza: & affia che ne gl'esempij almeno (se alcuno ne vorrà comporre) s'osservino quelle differenze. perche si come sarebbe errore, se vn pittore, volendo far conoscere distintamente à vn suo scolare tutti i colori diuersi, che adopra co' loro nomi, gli ponesse sopra la tauoletta non semplici; mà mischiati in diuerse guise; così è conuenevole di mostrare i Modi nel loro essere semplice, e puro; ancor che nella pratica sia lecito, come è stato sempre, di servirsi ne puri, ò alterati, come torna meglio: anzi, si come le Melodie non d'vn solo Genere semplice, mà mischiate con diuersi, sono le più belle, & artificiose, così anco s'imo più vaghe, e diletteuoli quelle, che, se bene si trattengono nel medesimo Tuono, tuttauia si seruono, doue il soggetto lo richiede, di varie cadēze, e forme di modulationi, prese da' Modi diuersi. Mà, come diceuo, è ragioneuole di formare i Modi, come par credibile, che gl'hauessero gl'antichi: perche se s'alterano, si sappia almeno quello che si fa. & in questo proposito hò osservato che i Balli, e simili modulationi che si sogliono fondare sopra qualche Modo particolare, se s'allungano alquanto, sogliono nel principio solamente osservare le cadenze; & interualli proprij di quel Modo: mà continuando poi, mutano maniera di  
pro-



procedere ; facendo cadenze, & intervalli in corde peregrine . Ilche si può oservare per esempio nelle Padouane à sei di Cornelio Schmit Organista Olandese; & in specie nel Basso di quella del terzo Modo ( perche in ciascuna de i dodici ne hà composto vna ) poiche la prima parte è oservata, e regolare; perche fà la cadenza in E *la, mi* ; & vfa la quinta A, E, e la quarta A, D: mà nella seconda, per variare la modulatione, fà la cadenza in G *sol, re, ut*, & vfa la quinta G, D. e la quarta G, C. Similmente in quella del 10. Modo, ch'hà la specie d'A *la, mi, re*, la prima parte, fà la cadenza in detta corda, & vfa gl'intervalli a tal specie conuenienti: mà la seconda parte resta nel C. *sol, fa, ut*; e si serue delle quinte, e quarte conueniuoli à tal Modo. Mà non voglio tacere vna cosa notabilissima che hò oservato circa la natura, e proprietà de' Modi, & è questa . E certo che ogni discorso ben formato, ò sia in prosa, ò in versi, hà due sorti di terminationi, l'vna di senso perfetto, come è la fine de' periodi, che si mostra col punto che dicono fermo; e l'altra di senso imperfetto, e sospeso; come ne' membri stessi del periodo, che si distinguono comunemente con due punti. Ciò si può conoscere ne' Salmi; doue ogni versetto termina il senso perfettamente: mà ciascun si diuide in due membri; de' quali il primo lascia il senso sospeso, & attaccato . E così anco le modulationi ben ordinate, e quasi tutte le sorti d'Arie, hāno due maniere di cadēze (ò cōsiderisi la Melodia sola, ò con l'accompagnamento del concento ) delle quali alcune sono perfette; & dimostrano, che la modulatione, ò qualche sua parte finisce; & altre imperfette; e quasi pendenti, e sospese; perche accennano qualche cosa di poi . Ne' Modi dunque; perche si compongono d'vna quarta, che mostra certa terminatione imperfetta, così

*secundum*



*secundum longitudinem*, come *secundum altitudinem*, (per vñar vn termine scolastico) e d'vna quinta, che nell'vno, e l'altro modo esprime vn sentimento perfetto; quietando pienamente l'vdito; tengo per fermo, che quella voce, ò corda che termina la quarta speciale di questo, ò quel Modo, esprimesse per ordinario quelle mezze cadenze del discorso; e quella che termina la propria quinta, le cadenze intere, e perfette. Ilche s'intende verso il graue, e scendendo: perche salendo, la corda mezzana (cioè quella che diuide la quinta dalla quarta) è dell'istessa natura dell'estrema acuta. Per esēpio in questa specie Doria E, A, e, la corda mezzana A *la, mi, re*, & e *la, mi*, acuta sono dell'istessa natura, dicendo amendue *la*: mà la medesima A *la, mi, re*, e la più graue E *la, mi*, all'in giù, sono diuerse, intonandosi quella *re*, e questa *mi* cioè terminandosi quella in tuono, e questa in semituono: perche le voci per se stesse non sono diuerse; mà in ordine à gl'interualli: essendo vna semplicità di credere, come dicono alcuni, che *mi* sia duro, *fa* dolce &c. Con questa auuertenza dunque, quasi con la pietra di paragone, si può facilmente riconoscere di qual Modo sia questa, ò quella modulatione: ilche si renderà più chiaro cō gl' esempj. Doppo questo verso. *Passa la vita all'abbassar d'vn ciglio*. L'Eredia fa vna mezza cadenza molto a proposito in E *la, mi*; corda che termina la quarta speciale del Dorio; e per cagione del semituono precedente, naturalmente dimostra certa terminatione sospesa, e pendente: e nell'ultima sillaba del secondo, fa vna cadenza perfetta con la corda A *la, mi, re*, terminatiua della Quinta speciale del Modo Dorio; e per natura sua più espressiua di ciò, che l'E *la, mi*, osseruando pūtualmente la proprietà di questo Modo. In somma è cosa assai ordiaria <sup>il</sup> n



il trouarsi nelle melodie , massimamente ne Salmi, co me diceuo , queste due particelle: delle quali può acconciamente la prima dirsi con vocabol Greco *Prothesis* ; & in nostra lingua , se cosi piacerà à gl'intendenti, *Propositione*; e la seconda *Apothesis* , e *Depositione* . Dissi cosa ordinaria, e non necessaria ; perche molte Melodie anco si trouano che terminano l'vna , e l'altra particella; e se più ve n'hà , con cadenze simili ( massime se sono ascendenti ) ò siano distanti per ottaua , per quinta , ò per quarta. Il che volendo dichiarare meglio , è necessario di sapere che le cadenze , ò sono simili , ò dissimili : quelle , ò sono simili nelle corde sole ; ouero anco ne' gl'interualli : nelle sole corde, verbigratia, se vna resta in E *la* , *mi* , graue, l'altra in E *la* , *mi* , acuta ; ouero l'vna in b *mi* , e l'altra in A *la* , *mi* , *re* ; mà vna ascendendo dica *sol* , *la* , l'altra scendendo, *fa* , *mi* : nell'vno , e l'altro ( cioè nelle corde , e ne gl'interualli ) come quando vna scende in E *la* , *mi* , l'altra in b , *mi* ; perche in amendue i modi scende col semitono . Dalche si conosce che la corda A *la* , *mi* , *re* , e simile di cadenza , ò terminatione ad E *la* , *mi* ; mà ascendendo; e b *mi* , scendendo : si come ad A *la* , *mi* , *re* , D . *la* , *sol* , *re* , è pur' simile scendēdo. Le dissimili sono quelle che sono distanti per terza , ò per sesta , come l' *ut* col *mi* , il *re* , col *fa* , &c. & anco per seconda , e per settima , quando vna di loro non fa cadenza secondaria nel Modo ; come fa per essemplio D . *la* , *sol* *re* , nel Modo Dorio . verbigratia F. *fa* , *ut* , è sempre cadenza dissimile da E *la* , *mi* e da G. *sol* , *re* , *ut* ; perche non s vniscono insieme mai ne' Modi più principali, e puri. E ciò basti intorno à queste sottigliezze; che meglio si possono esprimere con vocaboli Greci, e Latini . Quando vedremo dunque alcuna melodia che habbia due forti di cadenze in due corde  
distanti



distanti, ò per ottava, ò per quinta, ò per quarta, potremo far giuditio che siano dell'istesso Modo; saluando però quella differenza propria delle cadenze secondarie, che non si pigliano per amendue i versi. E se saranno distanti per seconda (che per settima raramente occorre) con l'istessa auuertenza le esamineremo: perche se procederanno co' debiti mezzi, potranno essere d'un solo Modo; mà se altrimenti, saranno mischiate; e di Modi diuersi: per esempio se vna cadenza terminerà in *A la, mi, re*, scendendo; & in *G. sol, re, ut*, scendendo, ò salendo; sarà tal melodia del Modo Frigio. Mà se vna terminerà in *A la, mi, re*, salendo, e l'altra in *G. sol, re, ut*, comunque si sia; tal Melodia sarà mischiata della Maniera; o Modo Dorio, e del Frigio. E ciò s'intende massimamente; quando la cadenza più principale si termina in vna corda cardinale; e primaria; che nel Frigio è *G. sol, re, ut*, e non *A la, mi, re*. Quelle cantilene poi, che haueranno due cadenze distanti per terza (alla quale corrisponde la festa) *verbigratia*, l' vna in *mi*, l'altra in *sol*; ò si reputeranno miste di due Modi, ò pure de meno principali; come Iastio, ò Eolio: de quali non starò à discorrere per hora. E vero, che per ben discernere il Modo in vna melodia, non basta guardare le cadenze sole; mà bisogna considerare anco il Sistema, che la rinchiude; & il suo procedere, & gl'interualli che adopra bilanciando vna cosa con l'altra, quando v'apparisse qualche mistura; dalla quale poche non sono essenti. Se noi esamineremo, per esempio, quella bell'aria dell'Antifona *Aue Maris Stella*, non sarà malageuole à giudicarla del Modo Dorio; perche fa la cadenza imperfetta (che risponde alla *Prothesis*) in *A la, mi, re*; e la perfetta, finale in *D. la, sol, re*. Tuttauia vi troueremo anche qual-



qualche mistura del Modo Frigio ; non solo perche il Sistema è trà D. e d. (onde si sente nell'estremo acuto il *sol*) mà anco perche fa vn'altra mezza cadenza in C. *sol, fa, ut*, all'ingiù, nella parola *Virgo*. L'aria del *Pange Lingua*, per il contrario partecipa del Modo Frigio, e del Lidio : di questo cioè nel principio ; e di quell'altro nel fine. Il Sistema la dimostra del Lidio, perche si rinchiude trà C. & F: e l'istesso accèna la Quarta *ut, fa*, trà la quarta, e quinta nota; e così la terminatione de' due primi versetti, che restano in F. *fa, ut*. Mà le altre terminationi, che vi si vedono, in G. *sol, re, ut*, & in D. *la, sol, re*, con la Quarta *re, sol*, nelle parole *pretiosi, & pretium*, la rendono mista col Modo Frigio. L'Inno di S. Gio. Battista mi par che sia del Modo Lidio; perche fa le sue posate in E. *fa, ut*, e C. *sol, fa, ut*, e perche si contiene frà questa Sesta *ut, la*, appartenente al Lidio : poiche la sua corda acuta a *la, mi, re*, diuide la quinta Lidia F, C: benche la cadenza in D. *la, sol, re* ( poco in vero attaccata co'l rimanente) la possa far tenere del Modo Frigio à quelli che non mirano in altro, che nella corda finale. L'Inno di S. Pietro, e S. Paolo *Aurea Luce* si comprende frà quest'ottava C, c, che è quella del Modo Lidio; e tuttauia fa le sue posate in E *la, mi*, cadenza Doria; onde si può tenere per misto d'amendue. L'Inno *Deus tuorum* apparisce del Modo Iastio ; che partecipa del Dorio, e del Frigio: perche fa la sua cadenza finale in E. *la, mi*; e posa la prima particella in G. *sol, re, ut*, terminando iui la parola *premium*. La Salmodia del primo Tuono de gl'Ecclesiastici, perche si modula nella quinta *re, la* ( benche arriui ad vna voce più sù ) e si trattiene assai in A *la, mi, re*; e si termina in D *la, sol, re*, si riconosce del Modo Dorio: nelche anco i Moderni s'incontrano con noi. La se-

S                    conda,



conda; perche fa la posata della prima particella nel *fa*, d'F. *fa*, *ut*, e la cadenza in D. *la*, *sol*, *re*, si può tenere del Modo Eolio più tosto che del Frigio; benché si rinchioda nella quinta *ut*, *sol*; e similmente la terza, e la quinta: anzi anco la quarta, e la sesta; benché al contrario il primo loro membro de' versetti termini in *re*, e il secondo in *fa*. la settima è pure del medesimo Modo, della prima; cioè del Dorio. L'ottava partecipa del Lidio; perche hà la nota dominante C. *sol*, *fa*, *ut*, e del Frigio, per rinchiodersi trà G. e d: che quanto alla cadenza in G. discendente, è comune anco ad amendue. Quella del Tuono che dicono Misto, nel quale si canta *In exitu Israel* (la quale è molto affettuosa, e soave) è del Modo Eolio; perche la sua prima parte posa in *fa*, e la seconda in *re*; vna terza sotto, cioè.



<sup>male</sup>  
E però non all' Eolio & Iastio cōuiene il nome di Tuoni, o Modi misti; perche adoprano cadenze tanto diuerse. e per dar essemplj anco in qualche Ballo, la corrente d'Auignone è perfettamente del Modo Frigio; poiche il suo Sistema è d'vna nona trà C. e d, acuto; & hà tre parti, la prima delle quali fa la sua cadenza in C. discendente, la seconda in F. *fa*, *ut*, similmente discendente; mà precedendoli



dendoli poche note auanti il b. *fa*; onde si reputa come vn C. *sol, fa, ut*, e la terza, e finale in D. *la, sol, re*. La Volta della guerra, altrimenti detta in Francia del Tàburo, ò della Tromba è perfettamente ancor essa del Modo Frigio misto col Lidio: il cui Sistema è dal G al b vna decima; & hà tre parti: la prima fa la cadenza in C. *sol, fa, ut*, discendente; la seconda in g. *sol, re, ut*, acuto ascendente (benche alcuni la faccino in a *la, mi, re*) e la terza finale, come la prima. la qual aria è tanto viuace, e spiritosa si nel Ritmo ( che hà dell'Orthio ) come nel *Melos*, ch'io tengo per fermo che, se fosse stata sonata col piffero nel Tuono conueniente dinanzi Alessandro Magno, massimamente accompagnata da parole Martiali, & eccitatie alla guerra, che gl'hauerebbe fatto prender l'armi, non a meno che quella che Timoteo sonò. La Gagliarda comune che si balla in Francia, s'estende da C. *sol, fa, ut*, graue, à c. *sol, fa, ut*, acuto, & è del Modo Iastio, mischiato col Lidio: perche contiene due parti, ciascuna di due membri: il primo de' quali termina in E *la, mi* discendendo; il secondo in f. *fa, ut*, ascendendo; il terzo in c. *sol, fa, ut*, acuto ascendente; e l'ultimo finalmente con cadenza finale simile al secondo. E per dar qualche essemplio anco in cantilene profane; massime in quelle che muouono le parti insieme ( nelle quali meglio si discerne il Modo ) In quella canzonetta del Gastoldi, che comincia *A Lietta vita*, vi si scuopre manifestamente il Frigio; perche si trattiene massimamente in questa quinta G, D; & in G. fa le sue cadenze. Mà perche nella seconda parte trascorre di sopra fino alla corda F. *fa, ut*, cioè gl'aggiugne qualche poco di mistura Lidia. *Se ben vedi o vita mia*, è del Modo Lidio per la maggior parte; perche fa le cadenze in G. *sol, re, ut*, discendente; & in c. *sol,*  
S 2 *fa,*



*fa, ut*, ascendente: benchè finendo in *E la, mi*, mostra d'hauere qualche mistura del Dorio, ò d'essere del Modo Iastio. *Non vedo hoggi il mio Sale*, di Ruggiero Giouanelli è del Modo Frigio mescolato col Dorio; perche fa le sue cadenze in *sol*, ò *ut*. e qualchuna in *E la*, ò *mi*; e tal è anche *Pien d'ira, e di furore*. *Donna gentil*, hà la prima parte del Modo Dorio; di cui il primo versetto, & la *Prothesi* termina in *b mi*, & il secondo, ò l'*Apothesi* in *A la, mi, re*. Mà la seconda è dell'Iastio; perche la sua *Prothesi* termina in *E la, mi*, & l'*Apothesi* ( ch'è l'ultima cadenza, in *G. sol, re, ut*. *Mi sento ohimè morire*, è di due parti, e ciascuna hà la *Prothesi* in *G. sol, re, ut*, & l'*Apothesi* in *A la, mi, re*: onde si conosce essere del Modo Frigio; e che non sempre le terminationi imperfette si fanno in *re*, e le perfette in *ut*; mà tal volta al contrario. *Credi tù per fuggire*, mostra essere del Modo Mixolidio, con qualche mescolanza dell'Eolio: perche fa le sue posate in *re*, in *mi*, & in *fa*. *Vna barriera*, è del Modo Lidio: perche fa le cadenze in *C sol, fa, ut*, per l'vno, e l'altro verso; benchè faccia quella mezza cadenza in *re*, nelle parole *Core*. *Per mirare il vago lume*, è del Frigio misto col Dorio, ò pure dell'Iastio: perche fa le sue posate in *G. sol, re, ut*, *E la, mi*, & *A la, mi, re*. *Mi parto* ( qual è vna affettuosissima canzone ) si conosce del Modo Dorio, ò Hipodorio perfettamente osseruata: perche hà la *Prothesi* nel *mi* cioè la corda *b mi*, nella parola *Ria*: e l'*Apothesi*, e cadenza perfetta in *A la, mi, re*, e'l Sistema da vn *A la, mi, re*, all'altro: onde procede quella soaue, & insieme patetica, e maestosa mestizia, che vi si sente. *Quando dinanzi à voi*, hà quattro terminationi la prima nel *G* in *Rappresento*, la seconda in *D la, sol, re*, in *Vento*, la terza in *b* in *ardore*; e la quarta finalmente in *A la, mi, re*; ch'è la sua fine: dalche



dalche si vede che comincia col Modo Frigio ; e finisce nel Dorio . *Se del fedel seruire*, che segue appresso , e più mischiata de' medesimi due . E per non star sempre nel Soprano , prendasi il Basso di quella soauissima canzone *A i dolci, e vaghi accenti*, di Gio. Maria Nanino à tre, ella si conoscerà essere del Modo Dorio , ò Ipodorio : mà non così osseruata , come la sopradetta *Mi parto*; perche usa anco i salti del Frigio , e del Lidio . Il Madrigaletto à tre *Qual dall' usato*, di Iacomo Vert ( il quale è mirabilmente soaue , & hà certa sua aria propria ) tien per la maggior parte della maniera Doria : perche usa comunemente le cadenze in *mi* , & in *re* , e la quarta *mi* , *la* , e la quinta *re* , *la* : tuttavia si serue anco de gl'internalli del Frigio , e del Lidio : del quale però molto più partecipa; come si può conoscere dall'usar così spesso il *fa* naturale, e l'accidentale ; massime con salti; & perche anco la cadenza finale , è vna corda Lidia . Credo che sia anco proprietà del Modo Lidio il seruirsi comunemente del segno accidentale & scendendo; come in detta canzone si vede, e del Frigio, più tosto salendo . Quel bellissimo Madrigaletto di Luca Marentio *Tirsi morir volea*, à tre, hà similmente il suo fondamento nel Dorio ; variato però dal Lidio, e dal Frigio ; e da questo più . La cadenza della seconda parte è pellegrina, e di Tuono diuerso dal fondamentale: il quale, supponendo che sia il Dorio, si può dire che resti nel Frigio . Mà per dare qualche essemplio di cantilene di semplice contrapunto , ò di nota contra nota , produrremo il salmo 34. di Claudino il giouine à quattro : perche è notabile in questo, che contenendo otto versetti ( in ciascuna stanza con l'aria medesima ) di sentimento staccato , e diuisi l'vno dall'altro con vna pausa ( come anco pratica ne gl'altri ) quasi tutti si terminano cadentialmente,



te ; & in guisa tale nella parte soprana, che procedono vicendeuolmente con le membra (cioè la quinta, e la quarta ) del Modo Dorio, e del Lidio : che le bene la cadenza finale resta in D. *la, sol, re*, tuttaua perche procede all'in giù, si può giudicare parimente Doria. Gl'estremi acuti del concento sono in C. *sol, fa, ut*; & in a *la, mi, re*; & i graui sono in F. *fa, ut*, & in G. *sol, re, ut*: onde possiamo giudicare che le sue voci principali, e cardinali sian *re, fa*, e per conseguenza partecipi più del Modo Eolio, che de gl'altri. Hor quì voglio auuertire che se bene tutti i diesi  $\sharp$ , e b. molli inducono qualche alteratione di Tuono, ò Modo, almeno nelle parti, dalla corda di b *fa* in poi ; tuttaua quelle che l'adoprano più per rispetto del concento, che della melodia, non sono tanto considerabili; massime nelle penultime note delle cadenze; e tanto più, se si porranno i diesi sopra il *fa*; perche corrispondono anco alle voci Cromatiche di quel Tuono. Mà se s'adoprano più tosto per variare la melodia, che in riguardo del contrapunto, allora maggiormente mostrano Modo, ò Maniera diuersa dal Tema fondamentale della cantilena: come quando scendendo il Melos gradatamente in vn *fa*, ò in vn *sol* solleuato col diesi  $\sharp$ , fa sentire la pseudodiapente, ò la pseudodiateflaron, in vece della quinta, e della quarta vera, verbigratia.



Come si può vedere nel soprano del quarto salmo del istesso Claudino. La qual cosa è conueniente massimamente al Modo Lidio; che, come disse altroue, hà più simpatia



patia col Genere Cromatico, che gl'altri. Mà vediamo di qual Modo sia il Madrigale *Vestiva i colli* del Palestrina; che è molto celebre appresso i Musici; e consideriamo massimamente le parti estreme che fanno spiccar maggiormente la proprietà del Modo. Il termine acuto del Soprano è la corda F. *fa*, *ut*, & il graue del Basso è D. *la*, *sol*, *re*: le quali si possono prendere per l'estreme della modulatione; perche assai frequentemente si toccano, e non vna volta, ò due; benche il detto D. non sia la più graue del Basso; mà A *la*, *mi*, *re*; nella quale si scende due volte; di modo, che possiamo dire che s'estenda frà il *re*, & il *fa*; ò sia l'interuallo di terza, ò di sesta, ò di decima, ò di decimasesta minore; che tutto è vno. Amendue dette parti fanno la cadenza finale in D. *la*, *sol*, *re*: Il Basso ne fa alcune mezzane in A *la*, *mi*, *re*; & il Soprano in a *la*, *mi*, *re*, e *la*, *mi*; & d *la*, *sol*, *re*: le quali essendo corde cadentiali del Modo Dorio, di esso possiamo dire che sia la compositione; mà con qualche mistura del Lidio; ò più tosto de l'Eolio: perche se bene il *fa*, non è cadentiale in dette parti estreme, tuttauia assai si sente nell'estremo acuto; come diceuo. Voglio ben auuertire in questo proposito, che quando in qualche passo della compositione vna delle due parti estreme tacesse, allora bisognerà mirar anco à quella che tiene il suo luogo; verbigratia, al Tenore, se terrà il luogo del Basso; al Contralto, se farà l'vffizio del Soprano &c. La quale auuertenza non molto però sarà necessaria; rispetto alle frequenti Imitationi che si sentono trà le Parti. E questa è la maniera di conoscere l'arie, e proprietà delle cantilene; per sapere di qual Modo più ò meno partecipino. Ne si douerà marauigliare alcuno ch'io introduca in questa parte tante nouità; perche potrà facilmente accorgersi che fin adesso con-

poca



poca elattezza, & ordine n'è stato trattato. Resta che vediamo se ci sono altre auuertenze da osseruare, per mantenere i Modi nelle loro proprietà, e differenze; prima, quanto à gl'interualli, e'l procedere del canto (ch'appartiene all'Harmonia, & alla Melopeia) secondo quanto à i tempi, & mouimenti (Il che spetta alla Ritmopeia) terzo circa l'vso delle consonanze (ch'è la materia della Symphoniurgia, ò Contrapunto) quarto quanto al modo di cantare; la quale parte diceuono *ὠδὴν*. quinto circa l'applicatione delle voci; in che consistono propriamente i Tuoni. & il sesto finalmente circa la maniera d'intauolare, ò segnare le chiaui: ch'è officio di quella parte di Musica che si diceua *Semæographia*. Quanto al primo capo; se bene hoggi che quelle nationi sono estinte, ò totalmente cambiate in altre genti, linguaggi, & vnanze, si tratta dell'impossibile di sapere le proprietà speciali della maniera Doria, Frigia &c. e le differenze ch'haueuano nelle gratie, & ornamenti del canto; tuttauia, perche si sa almeno in confuso, & in generale, la natura, e proprietà di quei Modi; & alcune nationi d'hoggi par che simbolizino assai ne' costumi, e nella Musica con quelle; non sarebbe vana impresa, ne inutile; mà alquanto laboriosa, che qualche pellegrino ingegno, e molto perito del canto di queste hodiernæ nationi; e sopra tutto fornito d'esquisitissimo giuditio, andasse raccogliendo tali portamenti di voce, e gratie; e notandole diligentemente, le applicasse poi a questo, ò quel Modo, come più gli paresse à proposito: auuertendo però d'eleggere solo quelle che sentisse praticare da i più leggiadri cantori; e solo nelle cantilene naturali, e proprie del paese. Per essemplio per il Modo Dorio potrebbe osseruare la maniera de' Siciliani, e de' Greci: mà però di quelli che  
meno



meno si sono mescolati co' Turchi, ò altri Barbari; per il Frigio, quella de' Tedeschi; per il Lidio, la Francese; per l'Iastio quella di questa nostra parte d'Italia, Toscana, Roma, & Napoli: e finalmente per l'Eolio, lo stile, & foggia di Lombardia: con la quale osseruanza molte & buone cose si potrebbero cauare, per diuersificare, & arricchire la Musica. Mà perche queste sono materie lunghe, e di molto tedio, e fatica, e malamente si possono aspettar da questi calamitosi tempi, vediamo se si potesse rintracciare qualche cosetta almeno per via di certe cōgruenze, et probabilità: rimettendone però sempre l'intero giudicio à più versati di noi in questi studij; et non intendendo che questi obblighi, & osseruanze siano perpetue, & inuiolabili; mà da prouarsi almeno in quelle piccole modulationi che si facessero à posta, per tanti eslempij di Modi ben regolati, et molto diuersi trà loro. Primieramente si dee auuertire che i Modi facciano spiccare quãto si può la loro propria specie di Quarta, e di Quinta; come dissi di sopra; non solo nelle cadenze; mà anco nelle voci estreme; et nelle note più lunghe; et cose simili: perche ancone gl'hodierni Modi, perche si compongono misti, pochissima varietà vi si sente: *ma se si componeessero semplici*, come dice il Zarlino Instit. part. 4. cap. 30. *non è dubbio che s'udirebbe gran varietà d'Harmonia trà l'uno, & l'altro.* Or quanto più dunque trà i veri Tuoni antichi? La progressione delle voci si può fare in quattro modi, ò salendo, ò scendēdo, & per gradi propinqui, ò per salti, & interualli remoti; i quali modi combinati insieme quattro parimente ne producono: tra i quali al Dorio pare che conuenga l'adoprar assai i salti così nel salire, come nel discendere: al Missolidio per il contrario i gradi propinqui per l'vno, et l'altro verso, Qual poi de gl'altri due

T modi



modi del procedere con salti all'in sù, et gradatamente all'in giù; ò con interualli propinqui salendo, et remoti discendendo, conuenga più al Frigio, et qual più al Lidio, non ardirei d'affermarlo; mà l'esperienza, e lunga pratica potrà insegnarlo al giudizioso musico. Il Zarlino loda che i Modi Autentici facciano i loro mouimenti verso l'acuto, & i Collaterali verso il graue. Mà ne' nostri Tuoni, che hanno i Collatterali anco di sopra, e che non si possono adoprare due à due insieme in vn concento, come i moderni (ne' quali quell'offeruanza gioua, perche le parti procedino, come conuiene, con moti contrarij) questo consiglio non può hauere luogo. Più tosto crederei, che si potesse far qualche differenza nelle terze; verbi gratia, che nel Dorio s'vfasse comunemente il salto di terza maggiore per l'vno, e l'altro verso, e nel Lidio quello di terza minore; e nel Frigio, ch'è mezzano trà quei due, l'vno e l'altro. Parimente che ne' soggetti indifferenti (cioè ne allegri, ne mesti) nel Dorio si prendesse il Ditono per lo più salendo, & il Semiditono scendendo; e nel Lidio al contrario. Nelle Seste parimente si potrebbe, e forse meglio, vfar questa distintione; perche assegnando la minore al Dorio, & al Misolidio, in quello si può pigliare all'ingiù, & in questo all'in sù; e così la maggiore modularla nel Frigio ascendendo, & nel Lidio discendendo. Nelle cadenze si potrebbero praticare molte diuersità, così nel procedere, come ne' portamenti di voce: mà basterà d'accennarne alcune. trà la penultima, e l'ultima nota del Basso il salto di quarta, e di quinta è assai ordinario in tutti i Modi; mà non tanto quel di terza; il quale pare, che conuenga massimamente à quei Tuoni, ch'hanno alcune cadenze distanti per il detto interuallo, cioè l'Iastio, & l'Eolio. Quando trà l'ultime note si varia scambievolmente



te il salto di quarta, & di quinta, mi pare, che al Frigio conuenga più lo scendere dall'antepenultima alla penultima per quinta; & poi salire alla finale per quarta; & per l'altro verso il salir prima di quarta, & poi scēdere di quinta: mà nel Dorio al contrario, ò discendere in quarta per salire in quinta; ò prima salire in quinta, per discendere poi in quarta: ò pure si potrebbe questa contrarietà porre trà il Dorio, & il Lidio; & nel Frigio, come mezzano, far salire, & scendere il Basso sempre, ò di quinta, ò di quarta. la qual differenza d'vsare comunemente il salto di quinta all'in sù, e di quarta all'in giù si potrebbe anco fuor delle cadenze applicare al Dorio; & il contrario al Lidio. Similmente perche l'Iastio, & l'Eolio hanno vna corda cadentiale, che diuide la quinta, è conueniente al loro stile, d'vsar tal volta nella modulatione, quelle due terze continue; & parimente nel Misolidio la quinta falsa ( che gl'è molto naturale ) diuisa in due terze minori, salendo, & scendendo; come quì.



Iastio.

Eolio.



Misolidio.

E perche non pure la Quinta falsa; mà anco il Tritono, interuallo suo correlatiuo, hà grandissima familiarità col

T a Misso.



Misolidio, così ne' salti, come nelle progressioni continue, quando è posto ne gl'estremi; massime se quel Modo sarà applicato à soggetti che più gli si confanno, come di cose meste, & lugubri; però, se bene tali intervalli sono durissimi, & difficili ad intonare, non per questo si debbono sfuggire: anzi tanto più abbracciarli, quanto più sono atti per se stessi à rendere la melodia patetica; senza mendicare di fuori corde pellegrine, & metaboliche. Le quali perche inducono sempre, come diceuo di sopra, qualche alteratione ne' Modi (i quali hora consideriamo nel loro stato puro, e semplice) pare che più presto entri-  
no in cōsideratione nel Trattato sopra la Melopecia; tuttauia siami lecito di ricordar quì quello, che accennai di sopra, che non solo ne' Modi Lidij si confà assai l'intervallo di falsa quinta accidentale, & quello della semidiatesaron nelle progressioni continue; mà presi anco di salto; massime quando il soggetto è di cose affettuose, e tenere. Se facciamo poi comparatione de' Modi principali, & mezzani con li collaterali di sotto, la più importante differenza che vi si possa fare, credo che consista in questo, che ne' graui, massime nell'Ipodorio, & Ipofrigio, s'adoprina frequentemēte i salti, & quel procedere proprio del Basso, etiamdio nelle musiche ad vna sola voce; perche ciò gli dà gran parte di quella maestà, e saldezza, ch'è propria di tali Modi. Quanto alla Ritmopeia poco se ne può dire; perche, si come ogni Tuono si può applicare (come anco anticamente si faceua) à cose diuerse; & ad ogni maniera di versi, così ogni sorte di Ritmo, & di mouenze si può adattare à ciascuno. Tuttauia par conuenue far anco in questo qualche differenza: perche, si come vna persona graue, & auttoreuole, ancorche si troni ne' giuochi, & festini in molta allegria, sempre si conterrà



terrà ne' debiti termini , senza far certe leggerezze; comportabili però in persone più vili, & d'età più fresca; nell'istessa guisa poco si confarebbono con la grauità del Dorio; & meno dell'Ipodorio certi mouimenti del tutto leggieri, bizzarri, & saltareschi; quantunque il soggetto fosse molto allegro, & festeuole. Et essendo il Tuono Misolidio così mesto, & lugubre che di rado, ò non mai s'applicherà à materie liete, & festose; pare anco, che non possino mai adattarsi certi Ritmi, & mouimenti veloci; & di loro natura allegri. E anco ragioneuole che quella differenza che si fa trà le parti d'un concerto, benchè nell'istesso Tuono, s'offerui ne' Tuoni graui, mezzani, & acuti: cioè che ne' graui i mouimenti siano più tardi, & posati; ne' mezzani mediocrementemente veloci; & ne gl'acuti più concitati: saluando sempre gl'altri rispetti che si debbono hauere per comporre con giuditio. Mà perche tre sono i generi del Ritmo, come anco li Modi Generali: per far sentire trà loro maggior diuersità, almeno ne gli essemplij che si comportano, si potrebbe al Modo Dorio applicare il Ritmo eguale, ò Dattilico; al Lidio il duplare, ò Iambico; & al Frigio il sesquialtero, ò Peonico, che come offeruò Aristotile nella Rettorica, partecipa d'amē due: anzi nell'istesso genere di Ritmo si può far sentire molta varietà ( volendola applicare à qualche saggio, come s'è detto ) in molte guise: verbi gratia, usando le note puntate in vn Modo; & sfuggendole in vn altro: ponendo in vno più forti di tempi; & in altri meno &c. Quanto all'uso delle consonanze, & del Contrapunto, molte diuersità si possono praticare; alcune delle quali s'accenneranno: rimettendone però sempre l'intero giuditio à chi professa questa parte di musica: poiche quello che dico è più tosto per svegliare gl'altri à considerar meglio queste sortigliezze



tigliezze che per farle riceuere per assiomi, & regole certe. Ne' Bassi continui si può far qualche differenza; come di farli star fermi più che si può ne' Modi più graui, cioè nel Dorio, & Ipodorio; & ne gl'altri, farli mouere d'ordinario con la parte acuta. Le durezze, sincope, e legature si richiedono più in quei Modi che hanno del molle, & patetico, come il Lidio, Missolidio, & Iastio, che ne' più sodi, & virili, come il Dorio, & l'Eolio. Al Missolidio soprattutto si confà assai l'vso del Tritono, & della Pseudodiapente; co' debiti requisiti però; poiche il *mi*, contra il *fa* v'apparisce in certo modo assai naturale. Similmente ne' Modi più graui, & semplici, come li due detti, sono conuenientissime le prime, & più semplici consonanze (ottaua, quinta, & quarta) & ne gl'altri le seconde; con questa differenza, che a' lieti, & virili si confanno le maggiori; & a' mesti, & femminili, le minori. Per l'istessa ragione nelle cadenze molto sono proportionate al Dorio, & Eolio, le prime; come, quando restandosi in ottaua precede la quinta; per lo che generalmente parlando si può dare vna regola molto vtile per bene osseruare il Modo d'accomodare ordinariamente le cōsonanze perfette alle corde principali di ciascuno; & l'imperfette all'altre; ilche si deue intendere trà le note estreme del concento, perche in quelle di mezzo non si può ciò osseruare. Le cadenze che s'allargano (più dell'altre vsite) come quando dalla sesta maggiore per moti contrarij si vā all'ottaua, ò dalla terza alla quinta, si come conuengono alla musica Diastaltica, così proportionatamente s'adattano à i Tuoni allegri, Frigio, & Lidio; & quelle, che si restringono (come quando dalla terza minore si vā all'unisfono, ò dalla decima all'ottaua) si confanno assai alla specie Systaltica, & al Tuono Missolidio. Or se ne' concenti à tre alcuno



no volesse far sentire qualche varietà in tutti i sette , potrebbe tener questa regola . Nel Misolidio far sentire più che si potesse la sesta minore nel graue , & la terza maggiore nell' acuto ( formando l' estreme voci l' ottava ) & parimente la terza minore nel graue , & la quarta nell' acuto ( facendosi la sesta ) Nel Dorio , & nell' Ipodorio adoprare assai l' ottava diuisa dalla quinta , & dalla quarta ; & in questo particolarmente la sesta minore nel graue , & la terza maggiore nell' acuto ; & in quello la quinta diuisa dalla terza minore di sotto , & la maggiore di sopra . Nel Frigio la quarta nel graue , & la terza maggiore nell' acuto ( benché questo accoppiamento poco s' usi da Contrapuntisti ) & nell' Ipofrigio la sesta maggiore da basso , & la terza minore di sopra . Nel Lidio la quinta diuisa al contrario che nel Dorio : & nell' Ipolidio la terza maggiore sotto la sesta minore . Mà quello che soprattutto si deue osservare ( per gl' essemplij ) nelle cadenze ordinarie ( che si fanno allargandosi le parti con moti congiunti & con sincope ) de' tre Tuoni Generali è , ch' il Lidio procede da se benissimo con le sue corde ; perche resta col semituono all' in sù , mà il Frigio hà bisogno d' vna corda straniera , ò prendasi come metabolica di Genere , cioè Cromatica ; ò di Tuono , cioè ò Lidia ò Iastia ò Eolia , che poca importa : & però non si potrà dare vn essemplio ; di conceto Frigio semplicissimo con tal sorte di cadēza . mà Dorio mà ciò si potrà fare ; purché nella cadenza d' A la , mi , re , si ponga il b , molle da basso , nella penultima nota , come qui si vedè .

Or





Cadenze Lidie.

Cadenze Frigie.



Cadenze Dorie.

Or qui noto tre cose: l'vna è ch'il porre il b. molle 'nel graue, più tosto ch'il diesi X nell'acuto, è conuenientissimo alla natura di quel Modo; che hà il semituono da basso nella sua specie, come il Dorio, & non di sopra, come il Lidio: l'altra è ch'il detto Lidio in questa parte è vn Modo più bello, & più praticabile de gl'altri; e perciò forse si vede che da gl'antichi Teorici, quando danno esempio di qualche interuallo, si seruono, come si disse di sopra, delle note di detto Tuono. La terza che questi passi i quali frequentemente s'adoprano.

ancorche





ancorche siano fuori delle loro corde; che sono queste



Sono però imitationi del Lidio; & vere vscite, ò mutationi di Tuono. Circa la maniera del cantare, poco c'è che dire; dipendendo ciò massimamente dalle diuersità naturali di questo, ò quel paese. Tuttavia si possono hauere queste auuertenze che cantandosi cose Dorie, ò Eolie, s'vino pochi passaggi, & quelli corti; nel Frigio mediocrementemente; & più liberamente nel Lidio, & nell'Iastio. Il cantar molle (ch'è quello che adopra il plasma nel lasciar della voce, anticipationi, accenti, il crescere à poco à poco, & simili graziette) è più necessario nel Lidio, Missolidio, & Iastio; alquanto meno nel Dorio; & anco manco nel Frigio; e quasi niente nell'Eolio: per essere quei tre Tuoni molli, & affettuosi: il Dorio graue; ma dolce: il Frigio spiritoso, & fiero: & l'Eolio semplice, genio, & superbo. Per il che quei tre vogliono essere cantati rispettiuamente con dolcezza, & affetto; il Dorio con grauità; il Frigio con viuacità; & l'Eolio con vn certo disprezzo, & semplicità. La materia del Tuono è più confiderabile; perche assai importa che ciascuna Armonia sia cantata da voce conueniente, & proportionata; acciò si senta nella sua perfettione; & non lucceda à

V

queste



queste melodie, quasi come à quelle frutte, che tutto che siano buone, & delicate; tuttaua minor gusto danno, quando sono fuor di stagione. Conuien dunque sapere che, se bene i gradi delle voci sono quasi infiniti, & indeterminati; tuttaua tre notoriamente se ne sentono diuerfi; l'acuta che noi diciamo *Soprano*; la mezzana, che dicono *Tenore*; & la graue, ò quella del *Basso*: oltre le quali si conosce assai manifestamēte quella del *Contralto*, egualmente distante dal Soprano, & dal Tenore; ò pure alquanto più vicina al Soprano; dal quale la voce del Tenore suole essere rimota nel graue vn ottaua incirca; & sotto il Tenore il Basso vna quarta, ò vna quinta. Trà queste parti (volendole diuidere più sottilmente) se ne pongono delle altre; come il *Baritono* trà il Basso, e'l Tenore; & il *Mezzo soprano* trà il Contralto, e'l Soprano: come anco verso gl'estremi, se ne trouano delle altre: poiche sotto il Basso comune si troua il *Basso profondo*; che scende più giù alcune voci; più, ò meno, secondo la dispositione di chi canta; & dalla parte di sopra, oltre il Soprano comune, si troua vn *Sopracuto*: anzi, perche ciascuna delle tre classi habbia tre gradi, vi si può aggiugnere vn *Soprano acutissimo*: perche effectiuamente si trouano alcuni putti interi, & castrati; & alcune fanciullette di voce sopramodo acuta; & che facilmente eccedono d vna quinta l'ordinario Soprano. Or hauendo io fatto qualche obseruatione in questo; & informatomene da persone perite, trouo che i termini della voce humana s'estendono sino in quattro ottauae; poco più, ò poco meno; cominciando cioè dalla prima voce d vn Basso profondo, che sia piena, & sonora; & non rauca, sino all'ultima ch' vn acutissimo Soprano può formare, senza dare nello stridulo, & troppo sforzato. Et tanta era la distanza



stanza d'alcuni concenti numerosi composti, & fatti cantare in Mantoua dal Monteverdi, per la commodità che haueua di certi Bassi molto profondi, & d'alcune fanciulle che cantauano molto acuto: la quale misura è assai proportionata, & conueneuole; sì perche contiene due volte il Sistema perfetto di 15. voci: sì perche è la metà dell'estensione de gl'Organi; che hāno maggior Sistema d'ogn'altro instrumento; cioè d'otto ottaue: termine grandissimo di proportionone, come di 256. à vno: & oltre il quale non si troua cosa buona: perche le voci sono, ò tanto sottili, & acute, ò tanto smisurate, & profonde che appena si discerne il loro Tuono: credo per essere troppo sproportionate con le voci humane. Or si come i meglio regolati concenti à tre non debbono palsare due ottaue, come vogliono gl'intendenti di quest'arte; & à più Parti, possono arriuare sino à tre, & non più; così è bastante, & sufficientissimo il Sistema massimo di quattro ottaue, per abbracciare tutti i quindici Tuoni antichi, & comprendere qualsiuoglia concento di voci humane. Et perche non è possibile che vna sola voce, ò vn solo concento di esse possa cantare tutti i Tuoni; così ne anco è necessario di variarle per ciascun Tuono: essendo che vna voce, ò vn solo concento à più d'vno possono supplire. Or vediamo sino à qual segno. Si sente per esperienza ch'in vn medesimo paese vno hauerà la voce naturalmente più acuta vn tuono in circa d'vn altro: & che l'vna sarà proportionata al Frigio, & l'altra al Dorio. Tuttauolta ciascun di loro così il Baritono come l'Oxytono potrà cantare l'vno, & l'altro: ma meglio il Baritono; perche cantando il Dorio in voce tonda piena, & posata; quale si richiede à quel Tuono, canterà il Frigio poi con certo sforzo, & vehemenza; che, non solo non farà mal effetto; mà



per auuentura meglio che se ciascuno cantasse il suo; per che così dimostrerà maggior vigore, & viuacità, conuenueuole al Frigio. Mà se l'Oxytono canterà il Dorio, farà forse apparire troppa languidezza, & rilassamento non conuenueuole à quel Tuono; il che meglio succederà se il Baritono suddetto (che noi supponiamo hauer la voce proportionata al Dorio) vorrà cantare l'Ipolidio: perche se bene si sentirà il suo canto alquanto rimesso, & languido, non farà male; anzi forse meglio, che se lo cantasse vn'altro di voce più profonda; stante la proprietà di quel Tuono; che naturalmente è rimesso, ò come Platone lo chiama χαλαρός. E di qui è, che vn Tenore ordinario conuenueuolmente s'adatterà al Frigio; mà non già al Lidio; perche essendo l'eccesso d'un ditono troppo grande per cantarsi da vn solo, riuscirebbe la voce troppo sforzata, & aspra; in vece che deue essere dolce, & gioconda; qual si richiede dalla natura di quel Tuono. Il qual paragone è bastante per dar regola rispettiuamente à gl'altri. Diuidendo dunque il suddetto massimo Sistema in noue gradi di voci, si può scompartire commodissimamente in quattro classi di concerti numerosi; cioè prima in sette concerti di tre, ò quattro Parti ciascuno nel Sistema di due ottaue in circa. secondo di sei concerti di quattro, ò cinque Parti l'vno, nel Sistema di due ottaue, & vna quinta in circa. terzo di cinque concerti di cinque ò sei Parti l'vno, nel Sistema di tre ottaue in circa. quarto di quattro concerti di sei, ò più Parti per vno nel medesimo Sistema di tre ottaue, perche vn più grande eccederebbe i termini d'un solo Tuono; come dalla seguente figura si può conoscere; nella quale si può offeruare, come framettendo vna terza fra due gradi propinqui, quanto giudichiamo à più presso che detti gradi siano distanti; facciamo cantare alle quattro classi cinque Tuoni,

& quat-

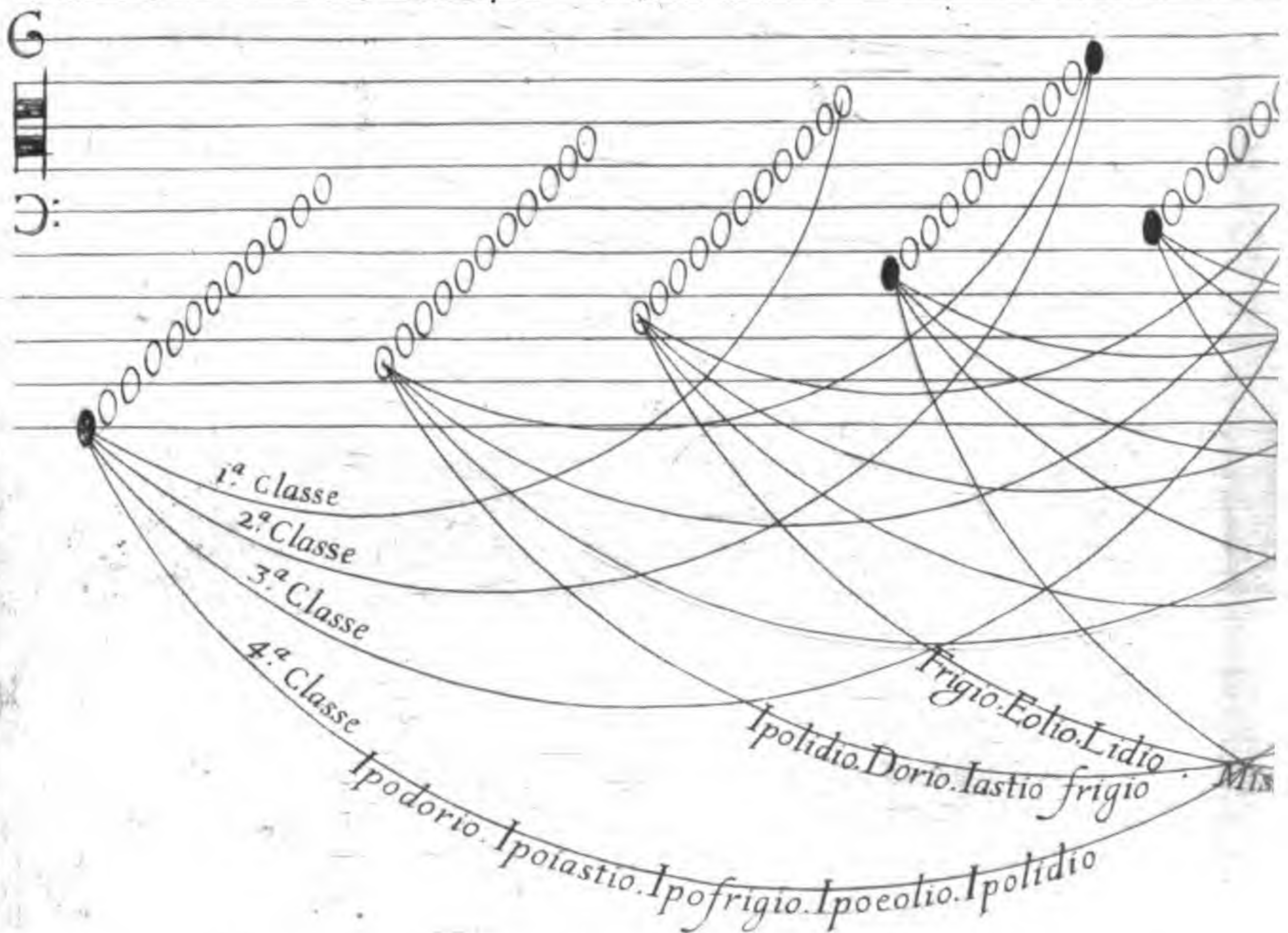


X



# Sistema uniuersale d

voci graui			voci	
Hypatodus grauior	Hypatodus medius	Hypatodus acutior	Mesodus grauior	Mesodus acutior
Basso profondo	Basso ordinario	Baritono	Tenore ordinario	Contralto





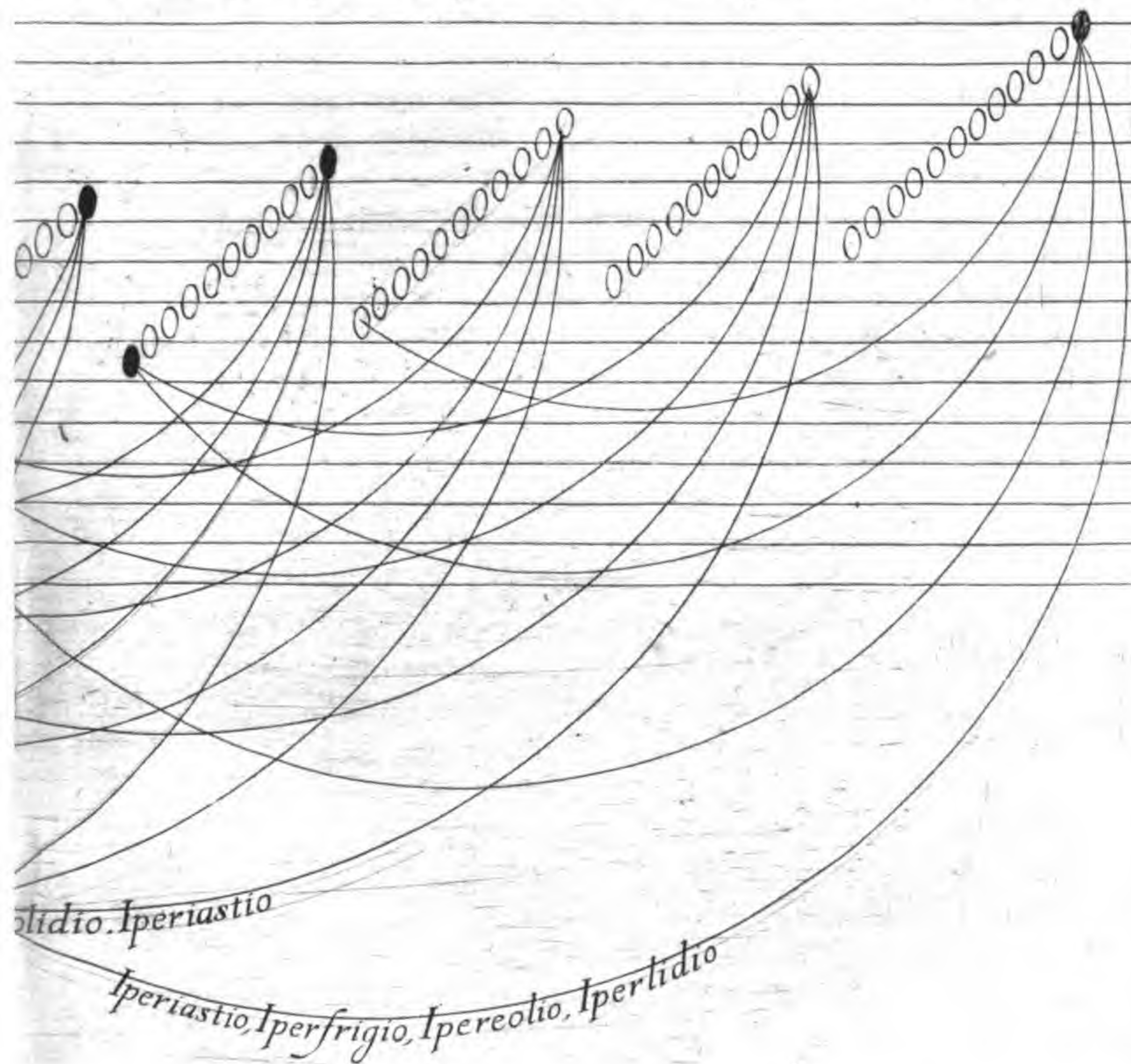
## Tuoni et delle voci

fac. 157

nezzane

voci acute

us medius	Mesodus acutior	Netodus grauior	Netodus medius	Netodus acutior
ntralto	Mezzo soprano	Soprano ordinario	Sopracuto	Acutissimo









& quattro alternatiuamente; in modo ch' il più acuto della più graue classe vien cantato parimente dalla classe prossima, per meglio scompartire la distanza del Sistema, aggiustandola alla capacità delle voci; & perche supponghiamo, che le terze siano vicendeuolmente hor maggiori hor minori.

Et notisi di gratia con quanto bell'ordine, & proportion e citorni ogni cosa. Il numero di quindici linee rappresenta le quindici corde del Sistema grande, & perfetto de gl'antichi: la chiaue della voce mezzana si troua giustamente nel mezzo; cioè nell'ottaua linea: & la prima comincia giustamente dal C. *sol*, *fa*, *ut*; doue cominciano anco gl'instrumenti hodierni, Cembali, & Organi &c. A ciascuna Parte poi assegniamo XI. voci; perche questo numero ci par conuenientissimo; massime nelle estreme, che d'ordinario hanno maggiore estensione delle mezzane: nelle quali però differentiando la più graue, & la più acuta con le semibreui nere, vogliamo dare ad intendere, che per essere d'ordinario troppo sforzate, noue solamente restano le naturali: il qual numero ragioneuolmente si elegge (come anco l'vndici) per essere impari, & hauere la mezzana. Di più segniamo nera la prima, & l'ultima di tutto il Sistema, cioè l'estrema graue del primo Basso; & l'estrema acuta del terzo Soprano; per dimostrare, che se tali voci forse non riuscissero di sonosità conueniente, non per questo debbono alterare il bell'ordine, & collocazione che si vede nell'altre: & però, come supernumerarie si sono aggiunte all'vndici, da ambe le parti. Considerato dunque il tutto, crediamo, che tre Tuoni (parlando de gl'Aristossenici) commodamente si possino cantare da vn' istessa Voce, & da vn' istesso Coro di Cantori: tolerabilmente quattro, o cinque:



que : & maggior numero appena , & con grandissimo disagio , & poco gusto di chi vdirà voci così sforzate. Mà se qualch'vno volesse per esemplo, restringere ciascuna Parte in vna quinta in circa , non hà dubbio che più se ne potrebbero cantare ; come anco se alcuno non si curasse di saluare la distanza che deue hauere il Sistema di ciascheduno in paragone d'vn altro : nel qual caso , ò si praticheranno i Modi separati da Tuoni , & così perderanno la metà della loro efficacia; ò anco più , quando auuenisse , ch'vn Modo più acuto si cantasse ( non che vnisono al più graue ) mà anco di sotto : onde gl'accaderebbe in gran parte quello , che succede à i nostri hodierni pretesi Tuoni ; ne' quali le specie più viuaci ( come quella di *D. la, sol, re* ) si cantano in tensione di voce più graue , & rimessa , che le meste ( come quella d'*E la, mi* ) & perciò si confondono notabilmente le loro proprietà ; togliendoli il Tuono quello , che gli dà la Specie . Or se ad alcuno parrà , che possino fare migliore effetto tutti quei gradi di Voci compresi nel Sistema massimo , accomodandoli in vn Coro numeroso , per vn concerto di molte Parti diuerse , per esemplo d'otto , ò noue , conforme à i gradi , che habbiamo distinti ; costui sarà di molto diuersa opinione dalla nostra ; & concorrerà con quelli , che eleggeranno più presto di far sonare in vna scena vna strepitosa Sinfonia , composta d' ogni sorte d'istrumenti ; che separatamente vn concerto doppo l'altro di variate sorti d'istrumenti ; & diuersi soggetti meglio proportionati alla natura di ciascuno : per esemplo in vn concerto di Liuti, Correnti Francesi ; in vn altro d'Harpe , Gagliarde ; in vno di Viole da gamba, Madrigali &c. Quanto alla maniera d'intauolare la Musica , & notare le chiauì per vso di questi Tuoni , non hò trouato fin' ora la migliore



migliore ; ne che più s'accosti alla pratica moderna, che quella delle due tauole qui aggiunte : la prima delle quali ( che contiene due sorti di chiaui, vna più graue, & l'altra più acuta ) è proportionata per quelle musiche, che si can tasserò, ò sonasserò sopra sette Harmonie, ò tastature diuerse ; ò che semplicemente senza riguardo dell'Instrumento ricercasse, con varie vscite, hor questo, hor quel Tuono : & la seconda è accomodata à quei Cēbali Triarmonici, che hanno le tre tastature Ipolidia, Doria, & Frigia, separate: della quale à più presso si serue V. S. Illustriss. che hà l'Instrumento di questa sorte .

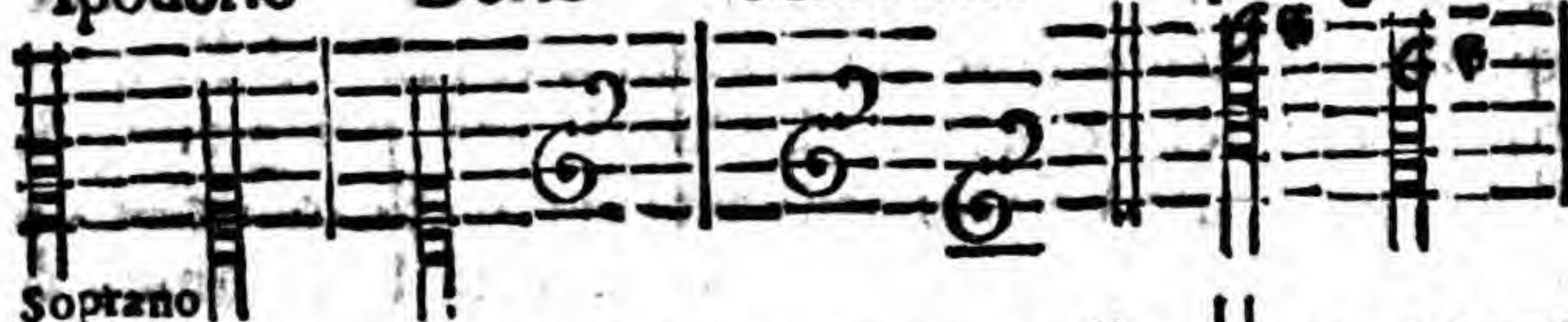


Ipodorio

Dorio

Misolidio

Ipofrigio



Soprano



Alto



Tenore

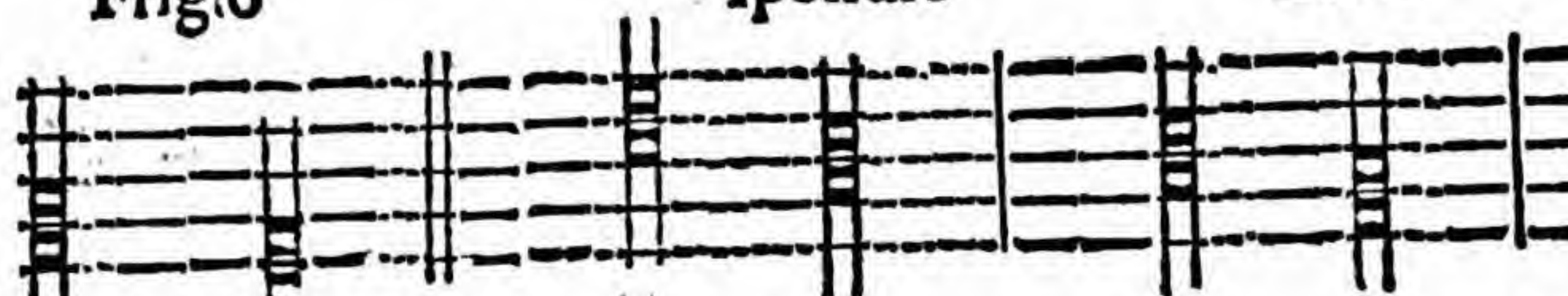


Basso

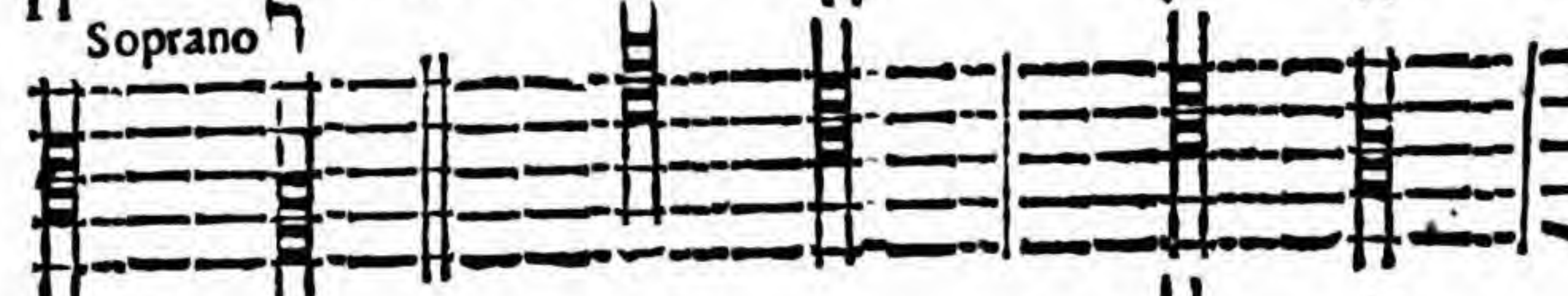
Frigio

Ipolidio

Lidio



Soprano



Alto



Tenore



Basso



o Modi veri.  
Seconda Tavola.

Ipodorio		Ipofrigio		Ipolidio		Dorio	
							
Soprano							
							
Alto							
							
Tenore							
							
Basso							
Frigio		Lidio		Missolidio			
							
Soprano							
							
Alto							
							
Tenore							
							
Basso							



Qui debbonfi notare alcune cose. prima frà i Tuoni simili, & corrispondenti la chiaue più acuta s'assegna al Tuono più acuto; & la più graue al più graue. secondo, che paragonando i Tuoni dissimili, al più graue s'assegna per il contrario la chiaue di sito più bassa; mà più acuta di corde; & al più acuto per l'opposito; come nel sonetto *Passa la vita*; acciò gli vnisoni venghino, quanto si può, paralleli, cioè al riscontro l'vno dell'altro. terzo, che in alcune chiaui si sono posti due segni, verbi gratia la chiaue (G. *sol, re, ut*) sopra la chiaue (C. *sol, fa, ut*) per dinotare ch'è vn Soprano: & la chiaue (F. *fa, ut*) sotto la medesima chiaue (C. *sol, fa, ut*) per significare ch'è chiaue del Basso: & in alcuni luoghi (come nel Tenore dell'Ipolidio, & Lidio) per facilità del leggere: essendo le prime chiaui in luogo insolito: per la qual cagione s'aggiugne anco il G. *sol, re, ut*, ò F, *ut* al Tenore dell'Ipofrigio, & dell'Ipolidio. quarto, che in quelle chiaui che vengono nel medesimo sito, come ne' Bassi dell'Ipofrigio, & dell'Ipolidio, per far differenza, si pone H vnito con F; che vuol dire Hypophrygio, & H vnito con L, che significa Hypolydio; & così ne' Bassi del Frigio, & del Lidio F. ò L. Nella seconda tauola auuertasi, che sonandosi il Missolidio, & l'Ipodorio nella tastatura Dorica, perche ciascuno hà vn Sistema, ò scala diuersa, & si trapassa dal Dorico al Missolidio, con l'aggiunta di due b. molli, & all'Ipodorio con due diesi ♯ (come nel Compendi o al cap. 7.) & parimente sonandosi l'Ipofrigio nella tastatura Frigia, con l'aggiunta di due diesi, è stato necessario di segnare le chiaui con quegli istessi segni; alle quali poi, per commodità del leggere, se n'è aggiunta vn'altra naturale; la quale si può dire che serua per cantare,

come



come la prima per sonare . Nelle chiaui poi segnate con segni accidentali, questo si deve osseruare , che quando la modulatione procederà per b. molle , in quelle , che per *b.* quadro si segnarebbono con due diesi  $\times \times$  , si douerà toglier via quello di *C. sol, fa, ut* , lasciando l'altro d'*F fa, ut* ; & in quelle che d'ordinario si noterebbono con due b. molli, sarà necessario aggiugnerne vn terzo alla corda d'*A la, mi, re* : & doue occorresse qualche segno Cromatico in alcun passo delle modulationi, segnarui vn diesi  $\times$ , all'ordinaria; benché s'incontrasse in vna di quelle linee , o spatij che di già ve l'hanno notato in principio . Parmi di poter anco mostrare vn altra maniera di segnar le chiaui, quando quella del Tuono più acuto s'incontrasse in qualche luogo insolito , come se , accomodandosi à vna parte il *C. sol, fa, ut* , in quarta linea nel Tuono Frigio , bisognasse poi nella mutatione del Lidio segnar la medesima chiave alla quinta linea: il che si può fare con leuare vna riga da basso, & aggiugnerla di sopra; come qui si vede.



Il qual modo ottimamente rappresenta la trasportatione che si fa di tutto il Sistema verso l'acuto , o verso il graue frà i Tuoni principali per vna secōda ( se si mira alle linee sole ) in riguardo d'vn ottaua con l'altra ; & per vna terza ( se si considerano anco gli spatij ) in riguardo d'vna corda con l'altra sua Synonyma. Quanto à i Tuoni lastio

X   2   & Eolio



& Eolio par che commodamente si possino aggiustare alla chiauè d vn altro Tuono, con l'aggiunta de' legni accidentali; per essempio



si perche pare molto à proposito di seruirsi di detti Tuoni, & loro subalterni per ordinario accidentalmente; & per consequenza non assegnarli proprie Harmonie, ò tastature ne' gl'instrumenti. Tuttauia quando pur volessimo seruirci de' Tuoni Iastio, & Eolio principalmente, & adoprarli disposti naturalmète come gl'altri, come ne' Violini, Viole, ò Instrumenti di tasti, si potrebbero commodamente segnare in questa forma; facendo corrispondere le righe dell'vno, con gli spatij dell'altro.



Or



Come anco sarà espediente per commodità de' cantori d'aggiugnere vn'altra chiaue naturale all'intauiatura dell'Iastio, & dell'Eolio; quando si pratichino nell'Instrumento, & si suonino accidētalmēte; & acciò più prontamente si trouino i luoghi de' tuoni, & de' semituoni; & si canti più francamente: se bene quanto al sonare semplicemente, la prima chiaue può bastare: & eccone l'esempio per le quattro Parti.

Soprano      Alto

Chiaue per sonare      Chiaue p cantare      per sonare      per cantare

Tenore      Basso


per sonare per cātare      per sonare, p cātare

Per il che praticare sarà necessario ch'i Cātori sappino leggere per tutte le chiaui. Et per maggior distintione, e chiarezza loderei che quella che serue solo per cantare, ò per leggere si facesse rossa: dal che ne conseguiremo anco questa commodità che quādo vorremo significare, che in qualche passo della modulatione s'intenda leuarsi vno di quei b. molli, potremo nel sito corrispondente segnare vn diesi  $\sharp$  similmente rosso; al quale mirando il cantore, se ne seruirà nella seconda chiaue secondo l'vsanza ordinaria; e'l sonatore l'adoprerà in riguardo della prima chiaue (che si segna nera, & con i b molli) con lasciare quel b. molle che gli corrisponde, toccando il tast



sto bianco in vece del nero : se bene comunemente l'aggiunta de' segni accidentali fa il contrario effetto. Et quando il b. molle in queste due Armonie Iastia & Eolia per formarle più giuste, s'aggiugnese anco alla corda C. *sol, fa, ut*, meglio sarà nella chiaue naturale porre vn b. quadro parimente rosso, che il segno  $\times$ . Il che si douerebbe anco praticare nell'intauolature ordinarie, non solo nelli scambiamenti del b. *fa*, & del b. *mi*, in vece del  $\times$ ; mà anco nelle chiaui d'E *la, mi*, & d'A *la, mi, re*, quando non s'alzano per il semituono minore; mà naturalmente s'hanno da proferire *mi*. Or voglio che noi auuertiamo alcune cose; le quali, se bene à i più periti, & di sottile ingegno, parranno superflue, perche dalle cose antecedenti si possono dedurre, pur non saranno del tutto inutili à chi meno sà, ò comprende. L'vso delle Trasportationi (il quale accresce molta difficoltà nell'hodierna pratica) in questa nostra de' Tuoni ben obseruati, non sarà necessario; & si potrà risparmiare questa fatica: dissi *ben obseruati*, perche, se si canteranno i Tuoni nella specie che conuiene, riusciranno anco in quella tensione di voce che fa di mestieri: imperoche il Dorio si canterà con voce quieta, & posata; il Frigio con alquanto più tesa, & spiritosa; & l'Ipolidio con più languida, & rimessa. Supponendo dunque che nel Tuono di Roma questa ottaua trà C & c, sia la più commoda per vn Tenore ordinario, ò pure questa nona C. & d, nella quale si modula il Frigio, nè segua da ciò che tutte l'altre Ottaue che vi si canteranno, ò di sotto, ò di sopra, riusciranno, ò troppo tese, ò troppo rimesse; & che stando nel rigore de' termini, non si canterà più nel medesimo Tuono; se bene sarà la medesima Armonia, & Sistema. Mà se comunemente i Tenori hauessero la voce alquanto più graue (come la mia per esempio,



sempio, alla quale pare piu commoda questa nona E, cioè  
 acco  allora il Corista di Roma sarebbe  
 lidio; modato al Tuono Lidio, ò all'Ipo-  
 osser & non al Frigio. Mà quanto all'-  
 pare uatione propria del Modo, non  
 che si possa rinocare in dubbio

che nelle Monodie, ò compositioni ad vna sola voce, si  
 debba mirare alla Parte che canta ( in Francese *La Partie  
 du Recit* ) ò sia superiore alla Parte Instrumentale, come  
 comunemente si pratica; ò pur inferiore; come anco si  
 potrebbe fare; quantunque il Basso si reputi come Base,  
 & fondamento di tutta la fabrica Harmonica: perche in  
 effetto la parte che canta è quella che predomina, & si-  
 gnoreggia ne' concetti; & quella del Suono, la ministra,  
 & seruenta. Di qui n'auuiene che se la melodia vocale  
 finirà in ditono col Basso continuo; vna delle due parti  
 farà cadenza straniera, à quel Tuono: il quale, se per es.  
 sempio farà Lidio, ò Ipolidio, terminandosi il Basso in  
 F. *fa*, *ut*, & la Voce in A *la*, *mi*, *re*, quello osseruerà be-  
 ne il Modo Lidio; mà non questa. Ne cauo anco vn'altro  
 Corollario che questa cadenza di ditono, è piu spropor-  
 tionata al Dorio, & suoi Correlatiui, che à gl'altri quat-  
 tro. Et ciò nasce perche sopra le sue corde cardinali v'è la  
 terza minore; & non la maggiore: onde, restando il Bas-  
 so continuo in alcuna di loro, è forza che la voce che cā-  
 ta, termini nell'ultima nota col segno d'alzamento, ò die-  
 si, X; & che, non solo non osserui le cadenze del Modo;  
 mà che tocchi vna corda veramente straniera, & d'vn al-  
 tro Tuono, ò Armonia. E vero che delle due specie Fri-  
 gie D, d. G. g, la prima comunica in questa parte col Do-  
 rio; & anco la seconda; mà per b. molle: mà ne' concen-  
 ti di più Parti, perche non è possibile in quelle di mezzo  
 osser-



olseruare queste regole, per rispetto delle terze che diui-  
 dono la quinta, niuno credo controuerterà che nelle due  
 estreme almeno non siano da osseruarsi egualmente: poi-  
 che quell'istesso che s'osserva in vna semplice melodia,  
*secundum longitudinem*, ouero κατὰ τὴν μήκην, si deue pro-  
 portionalmente osseruare ne' concerti *Secundum alti-  
 tudinem*, & κατὰ τὸ ὕψος, ἢ ὁμῶς Or se alcuno vorrà sape-  
 re in quante maniere s'adoprina, ò possino adoprare i ve-  
 ri Modi, & Armonie, dico che in cinque principalmen-  
 te. La prima è d'vsare qualche corda sparsamente, confor-  
 me allo stile hodierno, più tosto in riguardo delle conso-  
 nanze (massime nelle compositioni di più voci) che della  
 melodia: ilche, facendosi con giuditio, & ne' luoghi op-  
 portuni, riesce molto bene. Il secondo modo è di fare  
 l'Vscita in tutte le Parti insieme doppo vna terminatione  
 di senso perfetto, ò quasi perfetto. Il terzo di far l'istesso  
 in tutte le Parti pure insieme; mà ancora ne' sensi attacca-  
 ti, & pendenti. Il quarto di far queste vscite non in tutte  
 le Parti insieme; mà separatamente, per via di fughe, &  
 d'imitationi. Il quinto, & vltimo finalmente è di seruirsi  
 in soggetti separati hor di questo, hor di quel Tuono; se-  
 condo la conuenienza di ciascuno: nel quale non s'esclu-  
 de però il seruirsi anco di qualche corda straniera, per ac-  
 comodare le consonanze; come all'occorrenze si pratica.  
 Nel primo modo, che solo da' moderni è stato sin ora  
 conosciuto, & praticato; & comunemente in quei pas-  
 si che più tosto esprimono tenerezza, mestizia, & simili  
 affetti femminili, che ne' contrarij, & virili (come in effetto  
 à questi meno si confà che à quelli) infiniti essempij ci so-  
 no. Del secondo habbiamo l'esempio del Sonetto *Passa  
 la vita*, & alcune altre simili compositioni. Il qual modo  
 dalla diuersità del concerto può riceuere tre, ò quattro  
 forme:



forme : perche, o vi è vna voce sola , che canti con vn semplice Basso continuo , ò pure con vn accompagnamento più artificioso , come nel detto sonetto ; ouero è vn concento à più voci in stile corico , come il Madrigaletto d'Andrea Gabrielli *Poiche à Damon &c*; ouero in stile Madrigalesco , co' soliti artifizij di fughe, imitationi, repliche &c. Il terzo è tanto più artificioso, e bello, quanto le Vscite riescono sempre più inaspettate, mentre il filo del parlare è ancora pendente ; che doppo vna terminatione periodica. Et in questo modo si possono anche usare più frequenti le Vscite: mà sempre bisogna ch'il sentimento delle parole ne dia qualche occasione . Il quarto è anco più bello , & artificioso ; mà altrettanto difficile : perche, mentre vna Parte procede per vn Tuono, vn'altra procederà per vn altro. Or auuengache in principio si possino tralasciare trà le corde proprie del Tuono seguente, quelle che hanno minor relatione col precedente ; per esemplo , partendosi dal Dorio al Frigio , si possono prendere prima le due  $\times$  C.  $\times$  F, & poi l'altre due  $\times$  D,  $\times$  G ( con che le Parti potranno più facilmente accordarsi ) tuttaua ci bisognerà sempre vna grande auuertenza , & arte . Mà il quinto finalmente è più vtile di tutti, più facile , & vniuersale : perche secondo la qualità delle compositioni si potranno giuditiolamente accomodare a' Tuoni diuersi, non solo ne' soggetti profani ; mà anco ne' sacri . Se bene, per dirla liberamente, la santità, & purità della nostra religione è tale, che pare non molto se li confaccino Musiche tanto variate , patetiche , & artificiose . Tuttaua se alcuno hauesse curiosità d'intendere , come ad esemplo de gl antichi , si potesse in qualche parte far sentire anch'hoggi alcuna diuersità ; senza parlare de' Salmi , & simili cose ( che non si douerebbono ca-



uar fuori del loro canto piano , & antico ) nè de' Mottetti , introdotti più tosto per capriccio de' Musici , che per auttorità della Chiesa , io direi che à gl'Inni di Nostro Signore GIESV CHRISTO, più de gl'altri si cōfaceffe il Tuono & Armonia Doria; & così à quelli de' Confessori: à quelli poi dello Spirito Santo, & de' Santi Martiri, si potrebbe conuenenolmente applicare il Frigio : & finalmente à quelli della Beatissima Madre d'Iddio, & dell'altre Vergini , il Lidio : senza curarsi de gl'altri ; nè di tante varietà , che alla scena meglio si confanno : come neanco del Genere Cromatico; per essere troppo effeminato ; nè dell'Enarmonico , per non essere accomodato à i nostri tempi. Puossi anco aggiugnere per il sesto modo di seruirsi di questa varietà di Tuoni, quello che riguarda, non le melodie verbali ; mà le semplici sinfonie senza parole; per le quali anco grandissimo campo di nouità ci s'apre . essendo che con aiuto di questi Instrumenti , quasi ogni cosa si potrà variare ; ò siano Canzoni da sonare , ò Balli, ò Toccate (che i Francesi dicono *Preludes*) ò Ricercari ( che essi chiamano *fantasies* ) ò di qualsiuoglia altra maniera. Mà per questo effetto basteranno à giuditio mio i Diarmonici , con l'vso di sole due Armonie ; come della Frigia accoppiata con la Doria, ò con la Lidia: massime perche la connessione di quelle , che poche , ò nessuna voce comune hanno frà loro, non è à proposito per ciò. Aggiungo, perche anco questo appartiene alla pratica (bè che à i prece tti della Melopeia si potrebbe riservare) che è bene offeruare in queste Vscite l'effetto prossimo che fāno le corde straniere; le quali si notano con segni accidē-tali : perche , douendo ogni canto Diatonico procedere naturalmente con due tuoni , & con tre , alternatiuamente tramezzati dal semituono ; douunque, in vece di due,

se

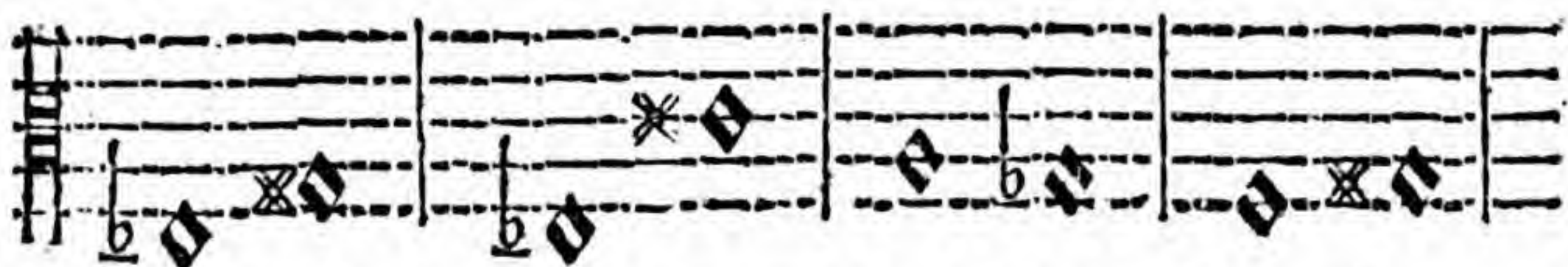


se ne continuano tre , ò in vece di tre , quattro ; la melodia si rende più viuace , & dura ; massime ne' mouimenti ascendenti : & ciò s'intende , ò procedasi per salti , ò per gradi propinqui , perche anco ne' salti vi sono virtualmente le voci interposte . Per il contrario doue l'vso di corde accidentali induce interualli più piccioli , & molli , la melodia si rende parimente più molle , & femminile ; come quando in luogo del Tritono , si pone il Ditono ; in luogo della Diapente ; la Pseudodiapente ; in luogo della Diatessaron , la Pseudodiatessaron ; in luogo del Ditono , il Semiditono ; & douunque due Semituoni s'auuicinano più d'vna Quarta ; come quando sono tramezzati da vntuono solo : ilche per lo più auuiene nella Pseudodiatessaron ; & quando immediatamente si seguono , facendo vna terza falsa ; che di rado succede ; come ne gl'infraposti essemplij ,





Altri interualli insoliti, e strauaganti possono accadere in queste Mutationi, & Vscite; come di terze, & seste maggiori accresciute d'un semituono minore, & poco distanti dalla quarta, & dalla settima; & così anco quello della seconda falsa; cioè d'vna terza composta d'un tuono, & d'un semituono minore: verbi gratia.



I quali salti sono molto duri, e difficili da proferire; & appena possono hauer luogo in alcuna compositione; bēche vi s'interponga vna pausa in mezzo. Oltre l'vso più frequente delle corde accidentali fin quì descritto; nel quale non s'induce mai in atto il semituono minore, vero interuallo Cromatico; quello resta da rassegnare, nel quale detto Semituono v'occorre. Et ciò segue ogni volta che doppo alcuna delle quattro corde mobili C, F, D, G, & particolarmente le due prime, segue il diesi ♯, hauendo preceduto il semituono maggiore & ordinario Diatonico; anzi ogni volta che precede il b. molle alle tre corde stabili E, b, A, & immediatamente poi segue il semituono Diatonico *mi, fa*, in amendue i modi, ò salendo, o scendendo.





Le quali sorti di modulationi, benché non facciano al proposito nostro (perché sono vscite, & mutationi di Genere, & non di Tuono) tuttauia questo poco ne dirò qui, che le prime sono molto più vscitate, che le secōde; le quali formano vna specie di Cromatico diuerso dal primo; essendoui il semituono minore nel primo luogo, & il maggiore nel secondo; &, come accennai nell' Aggiunta al Compendio, si deue reputare veramente tale; benché in apparenza non si mostri; perché si compone non di corde Cromatiche; mà di Metaboliche. Il Monteuerte se ne serue assai à proposito nel Madrigale *Rimanti in pace* del libro terzo, sotto quelle parole *Stilland' amar' humore*; & in quelle, *& pianto oppresse*, in tutte le Parti. Doue poi si pone in atto il semituono minore, mà con vn silentio in mezzo; come nella canzone del Petrarca *Vergine humana* modulata dall' Asola, Parte del Tenore, sotto la parola *Miserere*; allora si può riuocare in dubbio se più tosto sia vna mutatione di Genere, ò di Tuono: poiche da vna banda quel silentio par che interrompa il procedere Cromatico; & dall'altra la mutatione di Tuono non douerebbe indurre interualli incomposti, & minimi d'vn' altro Genere. Basta qualunque si sia questa mutatione; & comunque si debba chiamare; ella riesce in effetto molto affettuosa; &, vscandosi giuditiosamente, può perfettionare assai le Melodie. Aggiungo in riguardo della pratica vn ricordo vtile per quelli che vorranno comporre cō diuersità di Tuoni, che l'vsarne più di tre in alcuna compositione pare superfluo: poiche in questo numero vediamo comprendersi tutte le tre principali specie di cadenze; che si fanno in *ut*, in *re*, ò in *mi*; & le tre sorti di modulationi; alle quali si riducono tutte l'altre: cioè la naturale, che si serue delle corde d'alcun Tuono fondamentale;



le, & poco, ò niente adopra le corde peregrine, ò segni accident li: & questa si riferisce alla specie Hesychnastica, ò quieta; l'alterata co' segni d'abbassamento, ò b. molli; molti, ò pochi che siano; la quale si rapporta alla specie Systaltica, & malinconica: & la variata col segno d'alzamento detto diesi; che si riferisce alla specie Diaaltica, & allegra. Or benché nella vera, & legitima connessione de' Tuoni, non sempre i più graui del naturale, ò fondamentale, si seruino de' b. molli, & i più acuti de' diesi; mà spesso ciò riesca al contrario, tuttauia (per accomodarmi alla poca intelligenza de' meri Pratici) dico che senza tante auuertenze & regole, si possono comporre bellissime, & affettuosissime cantilene, praticando solo le tre differenze dette; & osservando che quella parte della compositione che è sparfa di diesi, si comprenda frà corde più acute che la naturale; & per il contrario quella che adopra i b. molli, sia più graue di Tuono, ò di corde: benché le distanze frà loro, & le cadenze di ciascuna, siano irregolari, & incerte. Per essemplio quella affettuosissima modulatione del Signor Domenico Mazzocchi, con la quale hà messo in Musica il Lamento della Madre d'Euryalo. *Hunc egote Euryale aspicio*, è mescolata con le corde del Tuono Lidio; perche vfa quasi per tutto il segno d'alzamento, ò diesi ♯; benché non sia stata composta con questo fine. Per il contrario quell'altra così bella & patetica compositione, *Lagrime amare*, perche abbassa quasi tutte le corde col b. molle, si serue dell'Armonia lastia; benché senza pensarui; & fa buonissimo effetto. Or se alcuna compositione si seruirà di queste tre varietà; cioè in qualche luogo procederà con le sole corde naturali del Tuono; in altre con quelle del sopradetto Lamento; modulando allora più acuto; & altroue sarà variata,  
con



con la modulatione del sonetto, *Lagrime amare*, cantata in Tuono più graue, riuscirà senza dubbio benissimo; purché sia composta con giudicio: mà non già così bene, se quella parte che si serue de' diesi, tornerà più nel graue; & quella che adopra i b. molli più nell'acuto: et per eccellenza riuscirà se di più vi s'offerueranno le debite distanze, cadenze, terminationi; & altre proprietà de' Tuoni: verbi gratia se la modulatione naturale offeruerà le proprietà del Dorio, la bemollata quelle dell'Iastio, con la debita distanza d'un semituono più sù; & la diesata quelle del Lidio, con la distanza del ditono: la quale, perché è assai grande, & tornerebbe scomoda ad intonare, à ciò si rimedierebbe con tener tutta la melodia alquanto ristretta di corde ne' suoi estremi. Auuertisco anco che se bene l'effetto delle mutationi si sente massimamente nel transito illesso che si fa à vn Tuono, ò Armonia diuersa; & in successo di tempo, questo Tuono accidentale diueta come naturale; tuttauia anco nel tratto successiuo hanno grandissima efficacia, & diuersità fra loro, questi Tuoni veri, & antichi: poiche il Frigio, per esemplo, ò cantisi solo, ò doppo il Dorio; mà per alquante battute, sempre si conoscerà diuersissimo da quello: sì per cagione del Tuono separato, che è più acuto & allegro; sì del Modo istesso ò specie; che similmente è più viuace, & allegra. Dico di più che i suoni più graui del Corista, ò fondamentale, che procedono con diesi, verbi gratia l'Iolidio; & i più acuti del medesimo Tuono fondamentale, che si seruono de' b. molli, per esemplo l'Iastio; altro effetto fanno quando s'adoprano da se assolutamente, & quando nelle compositioni metaboliche seruono alle mutationi: perché allora i più acuti saranno sempre più allegri del fondamentale; & i più graui, più mesti (saluando però la differenza del



del Modo, & delle cadenze) mà nel secondo caso, del transito dal Dorio all'Iastio, questo non riuscirà tanto allegro, come quando s'vía separatamente; perche, se bene quanto al tutto sarà più acuto, quanto alle parti poi, cioè le corde, & gl'interualli particolari, la relatione del b. molle gli renderà piu graui, & piu mesti; & per il contrario nelle Vscite che si fanno all'Ipolidio, questo riuscirà manco mesto, che vlandosi assolutamente; mediante le relationi de gl'interualli particolari accresciuti, & resi piu acuti da i diesi. Vn'altra cosa aggiungo in gratia de' meno intendenti, che si come trà i b molli il manco insolito, & piu naturale è quello della corda b. *fa* (Trite Synemmenon) perche nasce dalla corrispondenza di Quinta ch'egl'hà cō l'F. *fa*, *ut*; & dipoi quello d'E. *la*, *mi*; per la medesima corrispondenza, & relatione con detta corda b. *fa*; & appresso quello d'A *la*, *mi*, *re*, per l'istessa cagione; così trà i diesi  $\text{X}$ , il piu familiare è quello d'F *fa*, *ut*; per la relatione di Quinta, che hà col h *mi*; poi quello di C. *sol*, *fa*, *ut*; appresso quello di G. *sol*, *re*, *ut*; & finalmente quel di D *la*, *sol*, *re*: senza parlare de' piu insoliti; & rari, ch'entrano fino nelle corde stabili del Sistema. Ciò supposto, quando vorremo fare le mutationi dolci, & poco apparenti, ci seruiremo prima de' segni accidentali piu usati, & appresso de gl'altri. Mà se vorremo, che la mutatione si senta assai, non s'hauerà questo riguardo; anzi bisognerà ad vn tratto vscire con tutte quelle corde pellegrine, & nuoue. Si può anco dire, che l'Armonia Misolidia sia in certo modo mezzana trà la Doria, & l'Iastia; perche si serue di due b. molli, & l'Ipodoria trà la medesima Doria, & la Frigia: perche si serue di due diesi  $\text{X}$ : La onde se in qualche modulatione Doria si muterà l'Armonia



con l'applicatione di due b. molli si potrà dire, che s'adopri allora in qualche modo il Missolidio; almeno nella parte più graue del suo Sistema: & se per il contrario la mutatione si farà con li due diesi, farà vero, che s'adopri il Sistema Ipodorio nella sua più acuta parte. Et questo è quanto al presente m'occorre intorno alla materia de' Tuoni, metodica, e dottrinalmente considerata. Resta che andiamo raccogliendo quelle cose, che piu tosto all'Istoria, & Eruditione, che alla Pratica appartengono. Ilche nel seguente Trattato, con ogni possibil breuità, & chiarezza, c'ingegneremo di fare.





## T R A T T A T O   S E C O N D O

De' Tuoni, o Harmonie  
de gl' Antichi.*AL REV. P. LEON SANTI.*

E in alcuna cosa dobbiamo ammirare la sottigliezza, & curiosa diligenza de gl' Antichi Greci, la materia de' Tuoni, & Armonie veramente è quella. Imperoche con sì bell'ordine, & artificio furono disposte da loro, ch'è impossibile del tutto immaginarsi cosa più bella, & artificiosa.

Mà come auvenir suole, che le più rare, & pregiate inuentioni, quando seruono più per ornamento, che per necessità, facilmente si perdino per le riuolutioni del Mondo; così è succeduto, molti secoli sono, à questa parte della facoltà Musicale (mercé delle grandi inondationi de' Barbari; & tante, & così lunghe rouine, & incendij, che distrussero le più fiorite Prouincie del Romano Imperio) che, come dice il Principe de gl'hodierni Pratici, appena vn minimo vestigio di loro n'è rimasto. Con tutto ciò da queste poche vestigie, restate impresse solo in qualche libro, non così noto à tutti; & da quel poco lume datoci da due nostri Compatriotti, & eruditi Gentilhuomini, dico da' Signori Gio. de Bardi de' Conti di Vernio, & Girolamo Mei, ne habbiamo col Diuino aiuto rintracciato tanto, che osiamo affermare d'hauerli ritrouati, & restaurati nelle cose essenziali; & mostrarone la pratica con nuoui Instru-



Instrumenti, & con le modulationi, che ad istanza nostra si sono composte. Volentieri ne sottopongo il giuditio à V. R. di cui m'è nota l'esquisita eruditione, & il suo perspicacissimo ingegno, capace d'ogni dottrina più recondita, & pellegrina; che accoppiata da vna singolar ingenuità, & modestia, quanto sforza gl'intelletti humani ad ammirarla; altrettanto inuita le volontà ad amarla. Spero, che non gli parrà fatica à dargli vn'occhiata; perche anco di questa sorte di letteratura hà grandissima notitia; & volentieri ne adorna i suoi scritti: come anco spero di veder vn giorno riuestite di questa sorte d'antiche melodie; molte delle sue leggiadrissime Poesie; quando haueranno capito questi nostri Pratici l'eccellenza, l'vtilità, & facilità loro.

Fù parere di Vitruuio famosissimo, & eruditissimo Architetto, che quelle Nationi, che sono più Settentrionali, & hanno il Polo maggiormente eleuato, habbino naturalmente il Tuono di voce più profondo; dichiarandolo con vna similitudine presa dall'Arpa: à sembianza della quale egli s'imagina vn triangolo smisurato, che distenda il suo principale lato dal nostro Polo perpendicolarmente fino in terra: & dal punto doue arriua detta linea perpendicolare, vn'altra se ne figura per la superficie terrestre distesa fino al termine dell'Orizõte, verso le parti meridionali: dal quale termine prende poi la terza linea, e lato di questo triangolo, fino al medesimo Polo. Or si come quelle Harpe, & Trigoni (Instrumenti triangolari antichi poco diuersi dall'Arpa) rendono il suono più graue, che hanno il tratto delle corde più lungo; così giudicò Vitruuio, che la misura del Tuono vocale di questa, ò quella natione debba regularsi con la maggiore, ò minore altezza di quella linea, che misura l'altezza Polare.



Ingegnoso trouato per certo; & degno della sua eruditione, e di quel felice secolo: mà che poco si cōfrōta con l'esperienza; & massime co i Tuoni artificiali de gl'instrumenti. Imperoche, se bene doue gl'huomini sono grādi, & corpulenti, come nella Lorena, & luoghi prossimi della Fiandra, si trouano Bassi molto profondi; tuttaua, se si procede molto auanti verso il Polo, si vede succedere l'opposito. Testimonio ne può rendere la Noruegia, paese molto settentrionale; doue gl'huomini hanno la voce assai acuta. Per accordare dunque questa difficultà; è da sapere, che tre cose rendono la voce graue ne gl'huomini (de' quali solo fauelleremo al presente; per non allontanarci troppo dal proposto Tema) la grandezza, e larghezza dell'arterie; l'humidità dell'istesse parti; e l' debole sforzo del polmone; & de gl'altri instrumenti della voce: & per il contrario l'acutezza nasce dalla breuità, & strettezza dell'arterie; dalla siccità; & dalla veemenza dell'impulso, conche la voce si forma. Ilche è facile à prouare col paragone delle cose artificiali: perche la ragione, che milita ne i flauti piu lunghi, & piu larghi; e proportionatamente nelle corde, milita anco nelle fauci humane. Che l'humidità poi aggraua il Tuono, Vitruuio lo proua con l'esempio di due bicchieri di terra; de' quali il piu cotto, perche contiene meno d'humidità, renderà sempre la voce piu acuta; & di due, che siano egualmente stagionati, quello che si bagnerà, piu grauemente risonerà percosso: onde accade ancora, che, come notò Aristotile nella Setttione XI. de' Problemi, l'Inuerno habbiamo la voce piu grossa che l'Estate. Quanto allo sforzo, la cosa è chiarissima, non solo con l'esempio de gl'instrumenti, doue le corde medesime piu tese, rēdono la voce piu acuta, e meno, piu graue; mà nel cantare istesso; doue con  
maggiore



maggior sforzo & fatica , proferiamo le voci acute , che le graui . In quei paesi dunque doue , ò tutte , ò la maggior parte di queste tre cose concorreranno , gl'huomini vi faranno di piu profonda voce : & per il contrario, doue le circostanze opposte . Quindi possiamo rendere la ragione; perche in Lorena, e ne' luoghi circonuicini, regnino le voci piu graui ; & in Noruegia piu acute : perche iui gl'huomini sono di statura grande , & membruta ; & per conseguenza hanno le canne della gola grandi , & larghe ; & poi , ò per natura del Clima , ò per vso della Birra , & del frequente beuere , assai humide : mà i Noruegi , ò perche sono di statura più piccola , & più asciutti ; ò perche il freddo souerchio gli dissecca ; ò per l'vno , & l'altro , hanno la voce più sottile . In Portogallo si dice , che sono più baritoni , che in Castiglia : ilche , non potendosi attribuire à notabil diuersità di statura , nè à differenza di Clima , si può riferire all'humidità maggiore di quel paese ; poiche l'acque vi sono molto à galla : & perciò pochi pozzi profondi vi si trouano . In Spagna , in Sicilia , & in Grecia maggior copia, di Contralti, che altrove , si troua ; per cagione senza fallo della caldezza , & siccità di quelle Prouincie : doue perciò gli habitatori si vedono assai neruosi , & asciutti . In somma comunemente vediamo , che gl'huomini più meridionali sogliono essere Oxitoni , ò di tuono acuto ; & i più settentrionali, Baritoni : & che ragguagliatamente l'Affirma di Vitruuio s'accorda con l'esperienza; doue qualche particolare circostanza del paese , ò della corporatura non vi s'oppono . Mà ne' Tuoni artificiali de gl'instrumenti, par che la cosa riesca tutta all'opposito : perche , senza vscire della nostra Italia , potiamo conoscere , che ne' paesi più meridionali gl'instrumenti fondamentali delle Musiche ( che sono hoggidì massimamente



mente gl'Organi; e Clavicembali) s'accordano in vn Tuono più basso; & ne' settentrionali in vn più alto, ò acuto. Et così cominciando da Napoli, si conosce che il Tuono dell'Organo, v'è più graue che questo di Roma d'vn semituono; questo è sotto quel di Firenze, vn'altro semituono; quel di Firenze altrettanto sotto quel di Lombardia; & questo parimente più graue di mezzo tuono di quel di Venetia: di modo che raccogliendo tutta la somma, il Tuono Venetiano è più alto del Napolitano vn ditono, ò terza maggiore. Qual di ciò ne sia la cagione, non è facile il definirlo: tuttaua si potrebbe probabilmente dire, che ciò auuenisse, perche se bene gl'huomini di là dall'Apennino non sono di voce più acuta, che quei di quà, anzi forse più graue; con tutto ciò cantino più acuto, ò perche siano più calidi internamente (preualendo in questo la caldezza all'humidità; ò perche amino le musiche più allegre, & spiritose: et per il contrario questi di quà siano per natura più molli; e si diletmino delle Musiche dolci, & languide, anzi che delle acute, e più tese). Hò sentito poi discorrere diuersamente da i periti di queste cose, circa il Tuono di Roma; & attribuirsi da altri la sua grauità alla mollitie, & infingardia de' cantori; da altri alla copia de' castrati; che quando sono prouetti in età, non arriuano all'acutezza di voce, che formano i fanciulli interi; & da altri finalmente alla copia maggiore de' Bassi profondi, che più quì, che altroue, si trouano. Comunque stia la cosa, mi par che questo Tuono presente di Roma sia molto commodo, & naturale; & possa agguagliarsi al Dorio de gl'antichi; & che con essersi da 40. anni in quà (come dicono, e mostrano col paragone d'alcuni Organi vecchi) abbassato per mezza voce, cioè mezzo tuono, si sia fermato in vn stato corrispondente al suo  
Clima



**Clima.** benchè ( per dirlo liberamente ) tornerebbe molto meglio per l'uso de' Tuoni antichi e veri, che fusse, ò più graue di quello ch'è, vna voce intera, ò altrettanto più acuto; perche nel primo modo s'accomoderebbe benissimo al Dorio, & nel secondo al Frigio: doue nel modo che stà aggiustato al Frigio, per esperienza hò conosciuto ( come anco dubitai sempre da principio ) che le modulationi Frigie non riescono bastantemēte spiritose; & le Dorie si fanno sentire più tosto languide, che graui, ò temperate. Or è da sapere, che quest'istessa varietà si sentiuua manifestamente appresso gl'antichi Greci, frà le sue tre principali, & generali Nationi, Eolij, Doriesi, & Ioni; le quali erano trà loro molto differenti; non solo di linguaggio; mà d'usanze, e costumi: in maniera tale, ch'il Tuono, & canto più acuto regnaua nel Paese, & Nazione più Boreale; il più graue nella Meridionale; & il mezzano in quella di mezzo. Il che si conosce verissimo, non solo ne' confini dell'antica Grecia; & ne' tempi molto antichi; quando i popoli del nome Eolio habitauano quasi tutti fuor dell'Istmo presso la Macedonia, & l'Epiro; & intorno à esso Istmo cioè nell'Attica, e nell'Achaia; gli Ioni & i Doriesi nel restante del Peloponneso: mà anco di poi che dette tre Nationi mandarono le loro Colonie in Asia: perche gl'Eolij si fermarono nelle contrade più alte verso l'Ellesponto, nella Frigia, & nella Misia: gl'Ioni più basso ne' contorni della Lidia: & i Doriesi finalmente ancor più verso il mezzo di; cioè nella Regione di Caria, & verso Rodi: il quale tratto di paese Doride si chiamò: come altresì la Ionia, & l'Eolide da quei primi Coloni furono nominate. Questo però successe loro di strano, che doue la Nazione Ionica era nell'Europa, & nell'antica Grecia la più piccola di tutte; nell'Asia così bene si dilatò, che  
più



piu potente, e numerosa dell'altre ne diuēne: à segno, che ancor hoggi i Persiani, come hò inteso dall'eruditissimo Signor Pietro della Valle, vniuersalmente i Greci Ionàn appellano. Mà con tutto ch'eglino fosser molto amatori delle cose proprie; & tutte le altre genti barbare riputassero, nientedimeno nel fatto della Musica, ò tutta, ò la maggior parte, da gli stranieri ingenuamente la riconobbero. Imperoche, lasciando stare che molte sorti d'instrumenti, per testimonianza di Strabone, con nomi barbari furono appellati; come Barbitò, Sambuca, Pandura &c, e nō vscendo del presente soggetto de i tre Tuoni antichissimi, & generali, Dorio, Frigio Lidio; il primo solo da nation Greca fu nominato; e gl'altri due da Frigi, e Lidi, popoli principali dell'Asia minore. Che se bene Heraclide Pontico ne' libri, che scrisse di Musica appresso Ateneo, voleua che tre fossero i Tuoni principali, Dorio, Iastio, ò Ionico, & Eolio; non gli parendo douere, che vna cosa così importante in questa facoltà, da' Barbari piu tosto, che dai Greci prendesse il suo nome; tuttaua è ageuole il conoscere, che questa sua opinione non fu riceuuta; & che sempre furono tenuti i tre Tuoni Dorio, Frigio, Lidio, come principali, & fondamentali, de gl'altri: à segno che Aristosseno (il quale ne' piu floridi tempi della Grecia fu l'Oracolo de' Musici; e quello, che ridusse à miglior ordine, e metodo tutta questa facoltà) chiamò il Tuono Iastio, Frigio piu graue; & parimente l'Eolio; Lidio piu graue. Et in vero, sì come furono quei tre i primi ad essere conosciuti, e praticati, per tãto corso di tempo ne gl'Instrumenti, & nelle Voci; così era ragionevole che fossero mantenuti nell'antico possesso di precedenza; non ostante la vana ambitione d'Heraclide: seguitato però da Polluce Grammatico lib. 4. cap. 9. Li tre dunque



dunque detti sono i generali, & principali; sì perche si differentiano dalle tre sorti di Diatessaron (che nel caso nostro precedono in origine le quattro di Diapēte, e le sette di Diapasō) sì perche abbracciano in certo modo gl'altri; cōprendendosi sotto il Dorio, l'Ipodorio, & l'Iperdorio, cioè il Missolidio; & così sotto il Frigio, & il Lidio, i loro collaterali, ò subalterni: i quali anco à imitatione di quelli furono di poi da diuersi musici introdotti. Gl'Inuentori di detti Tuoni, ò Harmonie, furono questi, Thamyra di Thracia ( per testimonianza di Clemente Alessandrino, autor Christiano; mà antico, e molto erudito) fù quello, che ritrouò, ò introdusse il Dorio: il Frigio per testimonianza del medesimo, e di Plinio, fù introdotto da Marsia figliuolo di Hyagnide di Frigia; che prima di tutti ritrouò l'arte del Piffero; e fù maestro in essa d'Olympo; ò pure dall'istesso Hyagnide; come vuole Aristosseno, appresso Ateneo. Il medesimo attribuisce l'inuentione dell'Harmonia Lidia ad Olympo di Mysia; la quale natione confinaua co i Frigi; & non meno di loro faceua gran professione de gl'Instrumenti da fiato. altri però, come Plinio, ne fanno autore Amphione figliuolo di Gioue, & d'Antiopa; mà con minor probabilita; perche fù Greco di nascita, & sonatore di Cithara, & non di Pifferi. Onde di lui disse Horatio.

*Dictus, & Amphion Thebanæ conditor arcis*

*Saxa mouere sono testudinis &c.*

Or qui noto, prima di parlare de gl'altri Inuentori, che quei Tuoni erano fondati ne gl'instrumenti da fiato; sì perche furono in quei tempi, i più antichi, e comuni instrumenti; sì anco perche i sopradetti Musici per la maggior parte ne erano profelsori; anzi erano tali instrumenti, per così dire, i fondamenti di quelle Harmonie; come hoggi



ne gl' Organi si fondano i Tuoni de' moderni: con questa differenza però, che i nostri sono semplici Tuoni; cominciando tutti dal *ut*, per esempio; così il Tuono di Firenze, come di Roma, di Napoli &c; mà quelli haueuano insieme diuersità di Modo, & d' Harmonia: perche la prima, & più graue voce nel flauto Dorio, doueua cominciare dal *mi*, nel Frigio dal *re* (mà vn tuono più sù, & non più giù) & nel Lidio dall' *ut*, similmente vn tuono più alto del *re*, Frigio: la quale vnione di Tuono, e Modo diuerso nell' Armonie di quei diuersi flauti, casualmente vi si douette incontrare; hauendoui qualche parte la natura, & non interamente l'artificio; come nell' Harmonie introdotte di poi, à imitatione di quelle. Riferisce anco Ateneo, che le Armonie Frigia, e Lidia, furono prima vdate in Grecia quando colà passò Pelope con vn stuolo di Frigi, e di Lidi; dal quale prese il nome il Pelopóneso hoggi Morea, Prouincia nobilissima della Grecia. Mà notifi vna cosa importante, che quella, che ne' primi tempi, & ne gl' vltimi, fù detta semplicemente Lydia Harmonia ne' tempi di mezzo fu chiamata Syntonolydia *Συntonολύδια*, ò *Συntonολυδισι* cioè intensa, ò acuta Lidia; à differenza della Lidia più graue; non dico dell' Eolia detta anco Lydia più graue da Aristosseno; mà di quella che fu poi chiamata Hypolydia, ò Lydia rimessa (*ἡ πανεμείνη λυδισι*, appresso Plutarco) vna quarta sotto il Tuono Lidio. Et così anco (Syntonolydia) la chiama Platone, conforme l'uso del suo tempo; & Lydia assolutamente quella, che poi fu detta Hypolydia: e forse da Aristosseno scolare del suo discepolo Aristotile. Tre dunque furono i Tuoni, ò Modi che usarono i Greci ne' tempi Heroici, & antichissimi; vn proprio loro; & due forastieri; come afferma anco Tolomeo lib. 2. cap. 6. & 10 con altri degni scrittori.



tori. Et però vanamente dicono alcuni, che due soli furono conosciuti appresso gl' antichi, il Dorio, & il Frigio: nè ciò si proua da quel prouerbio Greco, *Passare dal Dorio al Frigio*; che significa far passaggio ad vna cosa molto differente: ne anco perche il Frigio, e' Lidio furono trouati, ò piu tosto portati in Grecia in diuersi tempi; perche poco vi corse dall'vno all'altro; & molto doppo, senza dubbio fù introdotto quel Prouerbio. Di qui è che nell'Introduttorio di Bacchio fatto in forma di Dialogo, si troua: *Di quali Modi si seruano quelli, che ne mettono tre? Del Dorio, del Frigio, & del Lidio*. Quanto alla pratica poi, non è da dubitare niente, che in ciascuno de' tre facessero sentire tutte quelle diuersità di cadenze, & modulationi, che sono veramente speciali de' loro plagali, ò subalterni; per la gran vicinanza, e simpatia, che hanno trà loro: sicche, considerando la gran diuersità di questi tre Modi, quanto al modulare, e fare cadenze, & l'acutezza, ò grauità del Sistema; oltre molte altre differenze notabilissime, che v'erano; mi venne voglia di ridere, quando, dando vn'occhiata all' Artusio, viddi che in certo luogo dice in forma di Dialogo. *Come non haueuano adunque gl' antichi più di tre Modi? Signor nò. Erano molto poveri*. Mà il buon huomo non seppe, che quei tre haueuano trà loro dieci volte maggior varietà, che i nostri dodici: che quasi sono l'istesso. Se alcuno poi vorrà sapere di quante voci erano quei tre Tuoni in quegli antichissimi tempi; & di quanta altezza il Sistema di ciascuno; e di quanti fori i loro flauti, ò pifferi; dico che precisamente ciò non si può sapere; perche nel principio non furono ordinati in due ottaue, come fù fatto di poi, per opera forse d'Aristosseno: anzi alcuni furono piu ristretti, & altri piu ampi; come fede ne fa Aristide Quintiliano



in quelli riferiti da me nel Trattato sopra il Genere Enarmonico; & in questi altri tre Sintonolidio (cioè Lidio) Lidio (cioè Ipolidio) & Iastio. il primo de' quali, come egli dice, conteneua due diesi (s'intende sempre separatamente) vn ditono, & vn trihemituono. Il secondo vna diesi, due tuoni, due diesi, vn tuono, & vna diesi: & il terzo due diesi, vn ditono, vn trihemituono, & vn tuono: come nelle figure qui poste si vede.



Et in quei tempi sì (ne quali la Musica era per così dire nelle falce) che si può credere, che le modulationi non consistessero in altro, che in vna semplice melodia, senza l'uso perfetto delle consonanze; & de' concetti pieni, numerosi, & variati: poichè si doueua accompagnare l'istrumento con la voce all'vniſono, ò all'ottaua; ò forse con qualche altra consonanza nelle cadenze; & per via di fughe, ò in consonanza successiua, come accennai nel Compendio: & non nell'età più florida della Grecia; come scioccamente credono alcuni. Vero è, che anco in quei tempi, per esempio nel secolo di Platone, credo, che



che si trouassero flauti diuisi, secondo le sopradette Armonie; per seruitio, non che altro, delle cantilene, & arie stabilite molto prima per vso de' sacrificij; ò in altra maniera autorizzate con lungo corso d'anni, per la loro leggiadria, e'l credito di quelli che le composero, & le lasciarono à i posterì: ancorche in quell'età s'vlassero pure per mio credere concetti numerosi, & Diatonici: del che ne fanno testimonio gl'istrumenti Panarmonici; benchè da quel Filosofo poco lodati; & quella Synaulia, cioè concerto di flauti che s'vsa in Athene nelle gran feste Panatenaiche: poiche con gl'istrumenti diuisi come sopra, era impossibile il praticarlo. Or seguendo il nostro ragionamento dell'accrescimento de' Tuoni, è veramente difficile, ò impossibile, il sapere hoggi chi siano stati quelli che di mano in mano gl'accrebbero, & allungarono; sino che peruennero al numero delle 15. voci; doue finalmente si fermarono. Ben possiamo credere, ch'il Tuono Dorio almeno, per gl'istessi gradi crescesse in numero di corde, che l'antica Lyra; la quale rappresentaua propriamente il Sistema di esso. E perche da Boezio, e da altri antichi, & poi dal Gallilei, ci vengono raccontati i suoi progressi sino à XI. corde, non starò à farne vna replica in questo luogo. Mi marauiglio ben dell'hauer creduto il Zarlino, che quando il Sistema de' Greci era d'otto sole corde, *Proslambanomenos* si chiamasse la più graue; essendo questo il nome che fù dato alla decimaquinta, quando fù aggiunta, perche la Mese hauesse la sua corrispondente nel graue. Mà egli si confuse con la connessione che cercò di fare delle corde d'un Tuono con quelle d'un altro, mediante la lettura di Tolomeo, autore assai oscuro; ò più tosto del suo Interprete Gogauino: il quale, quando esso Zarlino vuol rapportare in nostra lingua, non intendendo egli



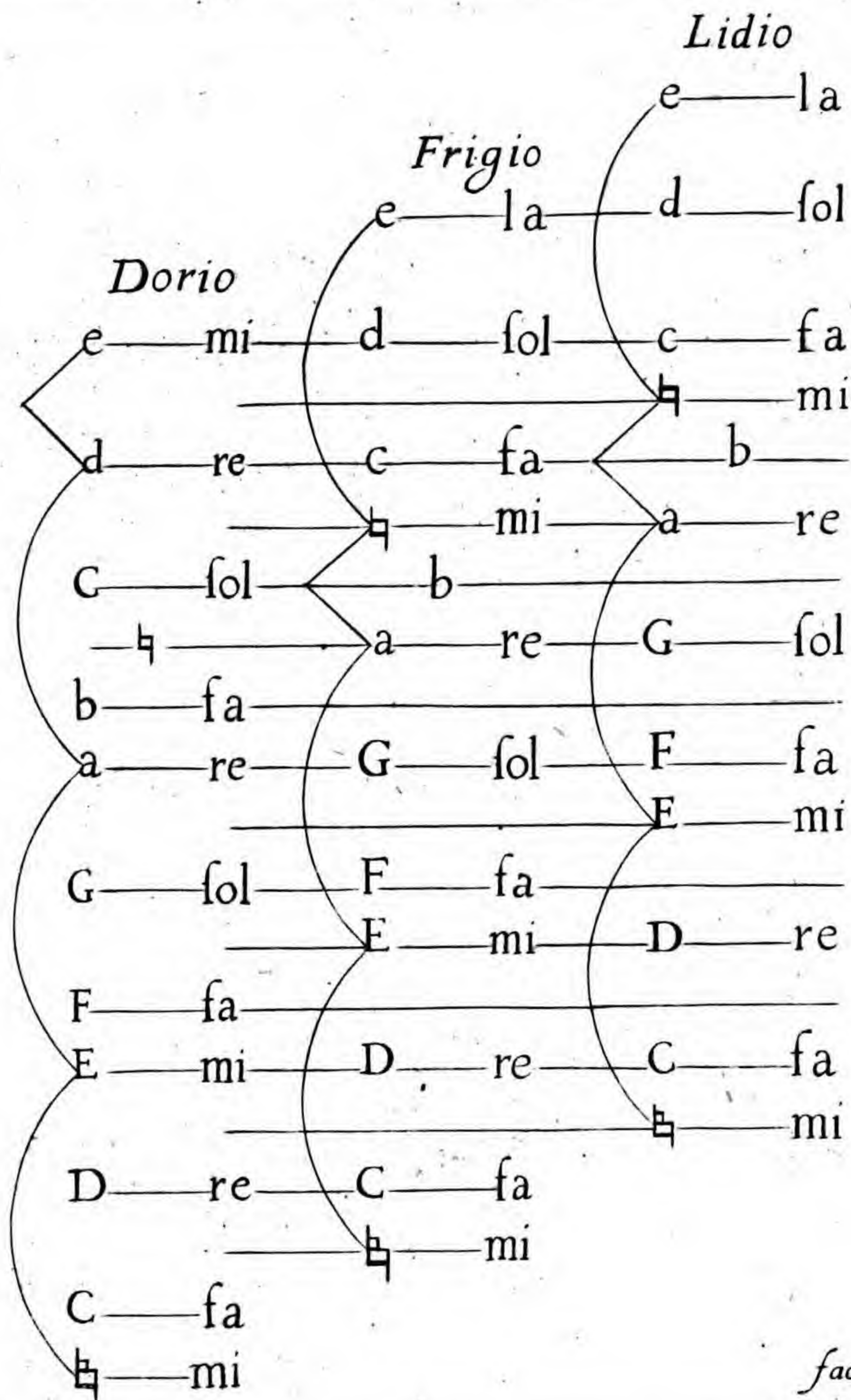
egli medesimo quello che dice, marauigliosamente si rende oscuro, & intrigato: come si può vedere non solo nel cap. 3. del libro 6. de' suoi Supplementi; mà anco ne precedenti, & susseguenti. Non è già da tralasciare quello, che si caua da Tolomeo lib. 2. cap. 6. che per qualche tempo, & mentre i tre Tuoni furono conosciuti, il Sistema Diapason-diateffaron, cioè d'un'Vndecima, fù tenuto per perfetto: il quale procedeva per la Congiunzione o per b. molle, ad effetto di poter più commodamente far le mutationi di Tuono: volendo dire, che, quando voleuano passare, verbi gratia dal Dorio al Frigio, prèdesse- ro in luogo del b. *fa* (Trite Synemmenon) il b. *mi* (Paramefe) o più tosto la Mese del Frigio à *re*, vnisona al b. *mi* Dorio. Il quale vso del Sistema congiunto gli seruiua ancora per poter far quella mutatione che si sente, quando si passa ad un Tuono distante per quarta, come dal Dorio al Misolidio: perche oltre il b. *fa*, che si prende in vece del b. *mi*, vn'altra voce si scambia corrispondente in quarta, con la detta b. *fa*, che vien ad essere l'E *la*, *mi*, col b. molle; cioè il b. *mi*, del Frigio sua equiuale- te; almeno considerandosi i semituoni tutti eguali, come faceuano gl'antichi; in Teorica però solo, & non in pra- tica; come altroue credo d'hauere assai dichiarato. Mà perche tutto questo meglio si comprenda ne porremo le figure, che seguono.

## Misolidio



Hò











Hò disposto questi Sistemi nel modo che si vede; cominciandoli da *B mi* graue, ò Hypate Hypaton; sì perche stimo che prima s'introducesse il Tetracordo Hipaton li, E, che l'Hyperboleon , *e*, *a'* ; sì perche questa disposizione (che mostra la differenza di Tuono solo, & non di Modo ) è più conforme all'vso antico : benche quanto alla pratica del modulare, bisognaua farui quella transportatione che hò dichiarato nel Trattato sopra i Tuoni, ò Modi veri : la quale non occorreua fare , quando si fussero disposti i Sistemi Tropicamente, per così dire ; ò secondo la connessione organica; accomodando il Dorio cioè, dall'E. fino all' *a'* ; il Frigio dal D. al g. & il Lidio dal c. al f. nel qual caso si poteua oiseruare vna cosa notabile : che, doue horane' due estremi, graue & acuto, di questi Modi, si troua per tutto la voce *mi*; tutte le voci *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, vi si trouauano con ordine retrogrado; cominciando dalla grauissima del Lidio , per la grauissima del Frigio, fino alla grauissima del Dorio : & poi ripigliando di sopra l'acutissima del Lidio , & poscia l'acutissima del Frigio, fino all'acutissima del Dorio . Poteuasi conoscere anco , che le voci cadentiali , & caratteristiche del Dorio sono *mi*, *la* , del Frigio *re*, *sol*, & del Lidio *ut*, *fa*. Mà comunque si connettino , vi si può notare ancora loro grande capacità : poiche chi volesse , potrebbe dalla più graue voce del Dorio, fino alla più acuta del Lidio , graduare tutta la scala di semituono in semituono ; & parimente di tuono in tuono , senza toccare semituono alcuno . Mà perche si veda che la distanza di questi tre principali è stata quasi in ogni tempo inuariabile , & che ne gl'altri auanti ad Aristosseno, variarono assai trà di loro gl'antichi Musici; secondo che erano forse di questa , ò di quella setta ; & haueuano questi, ò quei fondamenti ,



damenti, e principij, voglio riportare vn passo del secondo de gl'Elementi d'Aristotleseno; perche n'insegna molte cose notabili.

Πένμπτον δ' ὅτι τῶν μερῶν τὸ πρὸς τὰς Τόνας, ἐφ' ὧν πιδέμενα τὰ συστήματα μαλ' ἔστι. πρὸς ὧν ἐδεῖς ἐδὲν εἴρηκαν, ἕτε πῖνα βόπον ληπτέον, ἕτε πρὸς τὸ βλέπντας τὸ ἀριθμὸν αὐτῶν ἀποδοτέον ὅτιν. ἀλλὰ παντελῶς ἔοικα τῇ τῶν ἡμερῶν ἀγῶσθι τῶν ἀρμονικῶν ἢ πρὸς τῶν τόνων ἀπόδοσις. οἷον ὅταν Κορίνθιοι μὲν δεχάτιον ἀγῶσθιν, Ἀθιναῖοι δὲ πέμπην. ἕτεροι δὲ πνευ οὐ γδόμεν. ἕτε γὰρ οἱ μὲν τῶν ἀρμονικῶν λέγουσι βαρύτατον μὲν τὸν ὑποδωρίον τῶν τόνων ἡμιτονίῳ δὲ ὀξύτερον τέττον (l. πούτου) τὸ Μιξολύδιον. τέττον (l. τέτυ) δὲ ἡμιτονίῳ τὸν Δωρίον. τῷ δὲ Δωρίῳ τόνῳ τὸ Φρύγιον. ὡσαύτως δὲ καὶ τῷ Φρυγίῳ τὸ Λύδιον ἐτέρῳ τόνῳ. ἕτεροι δὲ πρὸς τοῖς εἰρημένοις τὸ ὑποφρύγιον αὐτὸν πρὸς τὴν Δωρίαν ὅτι τὸ βαρὺ. οἱ δ' αὖ πρὸς τῷ τῶν αὐτῶν βύπτησιν βλέποντες, βῆς μὲν τοὺς βαρυτάτους τρεῖς δίδασθιν ἀπ' ἀλλήλων χειρίζουσι, τὸν τε ὑποφρύγιον, καὶ τὸν ὑποδωρίον, καὶ τὸν Δωρίον. τὸν δὲ Φρύγιον ἀπὸ τῷ Δωρίῳ τόνῳ τὸν δὲ Λύδιον ἀπὸ τῷ Φρυγίῳ πάλιν τρεῖς δίδασθιν ἀφιστάσθιν. ὡσαύτως δὲ καὶ τὸν Μιξολύδιον τῷ Λυδίῳ. πῖ δ' ὅτι πρὸς τὸ βλέποντες ἕτε ποιήσας τῷ διάσθιν τῶν τόνων πρὸς τὸν μιλωτῶν ἐδὲν εἴρηκασιν ὅτι δ' ὅτιν ἢ καταπίκνωσις ἐκμηλῆς, καὶ πῖντα βόπον ἀχρηστες, φανερὸν ἐπ' αὐτῆς ἔσαι τῆς πρὸς ματείας.

*cioè la quintaparte (dell' Armonia) appartiene a' Tuoni: ne' quali collocandosi i Sistemi, si modulano: de' quali niuno ne hà detto cosa alcuna: nè come si debbino pigliare, nè in riguardo di che s'habbia à stabilire il loro numero: anzi pare che la determinatione, che fanno gl' Harmonici, proceda come l'ordine, e numeramento de' giorni: verbi gratia, come quando i Corinthij contano il decimo, gl' Ateniesi lo prendono per il quinto; & alcuni altri l'ottauo. Imperoche così dicono alcuni Armonici che il più graue di tutti i Tuoni è l'Ipodorio; più acuto di questo il Missolidio vn semituono: è parimente più acuto di questo il Dorio vn' altro semituono. mà del Dorio il Frigio più alto vn tuono intero; & altrettanto il Lidio più del Frigio. Altri, oltre i predetti, aggiungono nel*



nel graue il flauto Ipofrigio . Altri poi mirando al foramen-  
to de' flauti , i tre grauissimi gli pongono distanti l'uno dal-  
l'altro tre diesi , cioè l'Ipofrigio, l'Ipodorio , e'l Dorio : sopra  
il quale pongono il Frigio più alto un tuono; e sopra il Frigio  
il Lidio parimente tre diesi ; & altrettanto il Missolidio so-  
pra il Lidio. Però che cosa sia quella per la quale si mouessero  
à porre queste distanze frà i Tuoni, nulla ne dicono . Ma  
che l'Inspessamento ( delle voci ) sia alieno dal canto , & per  
ogni verso inutile , manifestamente si conoscerà , quando di  
ciò tratteremo . Il che noi dimostreremo con le figure, che  
seguono .

Ordine de' Tuoni, secondo alcuni  
Musici auanti Aristosseno.

*Lidio C. c*

Tuono

*Frigio D. d*

Tuono

*Dorio E. e*

Semituono

*Missolidio B. b*

Semituono

*Ipodorio A. a*

*Ipofrigio*

Bb

Ordine



## Ordine de' Tuoni, secondo altri .

	<i>Misolidio</i>
tre diesi	
	<i>Lidio</i>
tre diesi	
	<i>Frigio</i>
Tuono	
	<i>Dorio</i>
tre diesi	
	<i>Ipodorio</i>
tre diesi	
	<i>Ipofrigio</i>

Si può dunque offeruare prima, che nell'ordine, & nelle distanze de' tre Principali poco, ò niente s'è variato; poiche quelle tre diesi, che si pongono trà il Frigio, e'l Lidio, si possono reputare per vn tuono intero (& forse tanta distanza precisamente douea trouarsi trà il flauto Dorio, e'l Frigio, che poi fu accresciuta sino ad vn tuono intero, per commodità delle mutationi ) mà non così ne gl'altri non principali; i quali sono stati variamente situati, secondo i varij pareri de' più accreditati Musici; senza riguardo, che i subalterni fossero distanti nel graue vna Diatessaron più che vn'altro interuallo; nè che hauessero l'vno con l'altro la medesima relatione de' loro principali. Secondo noto che l'Ipofrigio era più graue di tutti, e sotto l'Ipodorio ( Aristosseno non dice quanto ) & perciò



perciò fù detto anco *Βαρύς* cioè *Graue*; come, doppo Aristide Quintiliano, notò Manuel Briennio; ancorche i loro principali tenessero ordine contrario. Terzo offeruo nella prima distributione, che questi tre Dorio, Missolidio, Ipodorio, furono posti vicini; forse per la simiglianza, che hanno trà loro nella specie; & per consequenza, nella natura; & che il Missolidio sotto il Dorio, tiene il luogo dell'Ipolidio; dal quale non differisce, à pigliarlo per il suo rouescio, come altroue più distintamente s'è mostrato. Quarto, che questi medesimi tre, i quali hanno la modulatione mesta, & posata, si trouano nel graue; & gl'altri due, di specie viua, & allegra, nell'acuto: ilche non tornaua male: poiche ne' lamenti rimessi, & languidi, poteuano seruirsi dell'Ipodorio, ò del Missolidio: il quale in tal sito si poteua anco più commodamente usare da gl'attori Tragichi; che s'eleggeuano di voce grauissima, & risonante; perche rappresentauano gl'Herói, di statura più che ordinaria; & ne gl'acuti, e sforzati, & veramente lugubri, massime per vñ delle Nenie, & de' Cori Tragichi; del Lidio: il quale, benché per natura sua sia allegro, s'accomodaua anco però alle cose meste: anzi nel principio à quelle fù applicato; come si legge in Plutarco; & perciò Olimpo sopra la morte di Pitone compose vn Epicedio, ò cantilena funebre sopra il flauto in questo Tuono. Quinto, che i Pratici di quel secolo, & gl'Artefici manuali; come quelli che lauorauano flauti, & pifferi (ch'erano in quei tēpi in gran numero, & molto esquisiti) si seruiuano comunemente della diesi, ò quarto di tuono, per misura delle distanze ne gl'Instrumenti; come accennai anco nel mio trattato Latino sopra la Lira Barberina: & che ogni Tuono haueua il suo flauto particolare. Sesto, che è probabile, che l'Ipolidio sia stato tro-



uato doppo gl'altri sei (per non essere annouerato trà questi) de' quali è tempo che diciamo qualche cosa. L'inuentione del Missolidio comunemente s'attribuisce (anzi Aristosseno citato da Plutarco espressamente l'afferma) à Saffo poetessa, e cantatrice celebratissima: la quale douea dilettarsi forse delle cantilene flebili, e meste; per modular con esse, come notò il Gallilei, i suoi poco fortunati amori. Basta che da lei presero i Tragedi questa Armonia: la quale hà molto del patetico, & flebile: & l'accompagnarono con la Doria; che esprime il costume graue, & magnifico; delle quali due cose è composta la Tragedia. Nientedimeno nell'Istoria musicale, scriue il medesimo Plutarco che se n'attribuiua l'inuentione à Pitthoclida Sonatore di flauto. Mà Lyfide appresso il medesimo ne fà autore Lamprocle Ateniese: il quale, hauendo osseruato, ch' il tuono Disgiuntiuo (da *a, la, mi, re*, à *b. mi*) non era doue comunemente si teneua; mà verso l'acuto, cioè ch' in alcune cantilene si poneua verso la parte acuta della modulatione, & non nel mezzo dell'ottaua, come nella specie E, e; ne costituì vna propria specie, come dalla Paramese *b. mi*, all'Hypate Hypaton *E. mi*: la quale è vna grã testimoniãza p cōprobatione di detta specie. L'inuentione dell'Iolidio à Polymnesto Colophonio s'ascriue; & dell'Iposfrigio à Damone Ateniese, amendue Musici famosissimi: de' quali il secondo fù maestro di Socrate; & il primo, assai più antico; perche fù nella seconda età della musica appreso i Greci; nella quale fiorirono anco Taleta Cretense, & Sacada Argiuo. Polymnesto fù anco poeta (come erano in quel tempo i Musici) & compose massimamente di quella sorte di versi, che si diceuano Orthij; & lasciò Nomi (cioè poemetti regolati d' Harmonia, e di Ritmo) da cantarsi al suon di flauto; & accreb.



accrebbe assai l'Eclysi, & l'Ecbole: le quali erano certi strascinamenti di voce nelle melodie Enarmoniche, altroue da me dichiarati. Dell'Ipodorio poi ne fù autore, senza contrauerfia Filosseno Cytherio poeta Dithyrambico, & musico eccellentissimo; & vno di quelli; anzi il principale che molte nouità introdusse in questa professione; & nacque 30. anni incirca doppo Timoteo (come si cava da vna inscrizione Cronologica di Smyrna portata vltimamente, & stampata in Inghilterra) che fù parimente vn grande innouatore. Questo Filosseno fù per altro, persona molto piaceuole, e dedito à i conuiti, e passatempi; come da molte piaceuolezze, che di lui racconta Ateneo, si può conoscere. Detto Modo fù anco chiamato Comune per cagione, credo io, della sua specie, ch'è l'istessa, che quella del Sistema comune de' Greci, detto parimente Immutabile, ò Immobile, come dichiaro nel sopradetto trattato. Fù anco chiamato Locrico, ò Locrense da i Locri, popolo di schiatta Eolica, se non m'inganno, trà gli Etoli, e Fo:esi; i quali se ne douettero massimamēte seruire. Heraclide Pontico appresso Ateneo dice, che questa Harmonia fù l'Eolica; prouandolo con certi versi di Lafo Harmoniente poeta, e Musico antichissimo, che prima d'ogni altro scrisse di questa facoltà: mà ciò non si deue intendere, che per l'appunto fussero l'istesso; mà solo quanto alla specie; ò al più circa la quantità de gl'interualli: poiche quanto al Tuono, è certo che così l'Eolio come l'Ipoeolio furono diuerfi. Oltre che come può stare, che Lafo, il quale visse qualche decina d'anni prima di Filosseno, facesse mentione d'vna cosa ritrouata da quello? Tali parole dunque di Lafo *ταῦτα δ' αἰεὶ δὲ π πάντες ὑποθέουσι τὰ μὲν* non s'hanno da intédere che l'Eolia harmonia nominata prima da lui, sia l'istessa ch'il vero Tuono Ipodorio trouato da



da Filosseno, e riceuuto poi da tutti i Musici, & ordinato frà gl'altri tredici, ò quindici vna quarta sotto il Dorio; mà che fusse più graue della Doria;perche in effetto debbiamo intendere di quel Modo Ipodorio mentouato di sopra da Aristosseno; & collocato vn tuono sotto il Dorio; corrispondente in somma all'Hypocelio de' più moderni:& perciò Laso gli diede l'aggiunto di Βαρυέρομον *Gravissona*:la qual'esposizione è verissima;nè in altro modo si può accordare questa contradicenza di tempi; ne intendere quello che dice l'istesso Ateneo poco doppo, che l'Armonia Locrica fù molto frequentata ne' tempi di Simonide, & di Pindaro, & la intorno; & poi dismessa. Ilche non conuiene al vero Tuono Ipodorio, adoprato anco molto di poi nelle Tragedie; come fà fede Aristotile ne' Problemi. Mà non sò doue il Zarlino leggesse mai appresso Polluce, che l'Armonia Locrica fusse l'istessa, che la Misolidia. Or in proposito dell'Ipodorio aggiungo, che non è da seguitare Ateneo in quello che dice di suo parere, che l'Armonia Ipodoria fusse così detta, per la sembianza, che haueua con la Doria; sì come ὑπόλευκον *Subalbum* diceuano à quello che partecipa del bianco; & ὑπόψαλινον *Subdulce* à ciò ch'è alquanto dolce: alla quale opinione aderì anco il Patrizi nel lib. 7. della Poetica; mosso senza fallo dall'autorità d'vn scrittore sì erudito, & il nostro Mei ancora nel trattato manuscritto *De modis*, che perciò s'indusse à credere, che doue Aristotile ne' Problemi musicali fà mentione del Modo Ipofrigio,& dell'Ipodorio, vi sia scorrettione del testo; douè douisi leggere Frigio,& Dorio;perche così gli nomina nella Politica.Mà il testo stà benissimo;nè porta leco contradittione alcuna perche i Modi principali, come fonti, & origini de' loro subalterni, gli contengono sotto di se; in quella guisa che  
dal



**dal Genere le Specie son comprese: onde nella Politi-**  
**ca, come filosofo stà sù i generali, & perche cosi an-**  
**co tornaua à proposito à quello che diceua; & ne' Pro-**  
**blemi, come musico, discende à particolari: oltre che**  
**nella Politica parla de' Modi, che s'adoprauano nelle can-**  
**tilene comuni (& tali sono il Dorio, e'l Frigio) & ne' Pro-**  
**blemi di quelli, che seruiuano propriamente alle Mono-**  
**die, & Soliloquij Tragichi. Nè dall'attribuire le mede-**  
**sime proprietà à questi che à quelli, si può cauare preci-**  
**samente, che fossero gl'istessi; mà si bene molto simili trà**  
**loro. Vn'altra contrarietà apparente mi si fa innanzi cir-**  
**ca l'Armonia Syntonolydia: poiche l'Inuentione se ne at-**  
**tribuisce da Polluce ad vn certo Anthippo: onde se è l'i-**  
**stessa, che quella che dipoi fù detta Lydia, la medesima**  
**cosa sarà stata inuentata prima da Olympo, ò da Amphio-**  
**ne, & poi da Anthippo: mà non è difficile da sciogliere il**  
**dubbio, se la prima inuentione del Tuono fù, come si**  
**deue credere, nel Genere Diatonico; perche la Syntono-**  
**lydia dèscritta da Aristide, si vede essere Enarmonica; &**  
**dee essere quella che Anthippo introdusse: Or qui si po-**  
**trebbe curiosamente andar ricercando con qual mezzo**  
**gl'antichi multiplicassero i loro Modi, ad esempio di quei**  
**tre fondamentali, & antichissimi. Per due vie mi pare,**  
**cbe potessero procedere; l'vna è quella delle sette specie**  
**d'Ottaua; le quali hauendo obseruate, & conosciuto che**  
**oltre le tre ne restauano altre quattro, da poterli praticare**  
**in altrettanti Tuoni, ò Harmonie, le mettersero poi in**  
**opera; applicandole ordinatamente à i loro Sistemi: l'al-**  
**tra è l'aggiunta d'vna voce di più, sotto ciascuna delle tre**  
**specie; con prendere la Congiuntione in vece della Dis-**  
**giuntione; perche cosi si formauano le specie de' Modi su-**  
**balterni; come è noto: corrispondendo la specie D d. col**  
**b. mol-**



b. molle à questa A. (Ipodoria) quella del C al G, (Ipofrigia) & del B. all'F. (Ipolidia) come qui si vede.

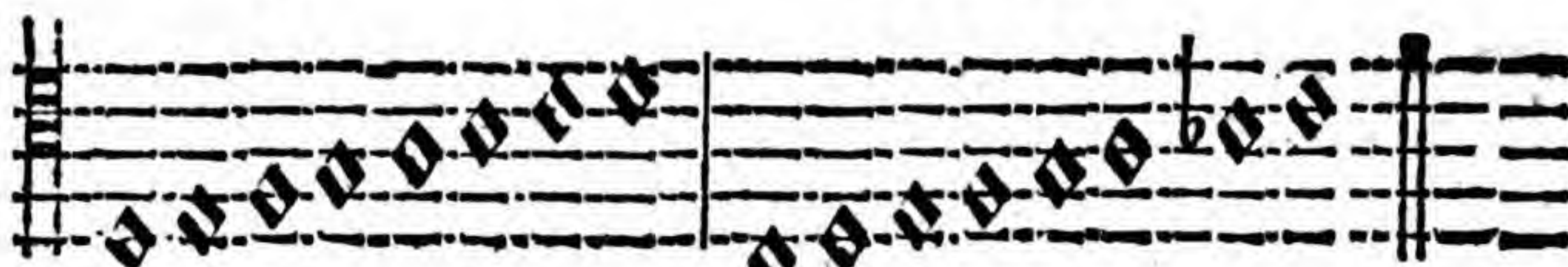


E

Dorio

A

Ipodorio



D

Frigio

G

Ipofrigio



C

Lidio

F

Ipolidio

Et à ciò poterono indursi dall'esempio del Dorio : il quale vedeuano formato con vna nona dal D all'E. Anzi par verisimile, attese le due dispositioni de' Tuoni addotte da Aristosseno (nelle quali l'Ipodorio è vn tuono sotto il Dorio) che nel principio anche l'Ipofrigio, & l'Ipolidio soggiacessero à i loro principali nell'istessa forma. A i sopradetti Tuoni succedono l'Iastio, & l'Eolio, celebrati ancora essi da gl antichi scrittori, & con i loro subalterni, ò plagali, annouerati da Aristosseno frà li tredici : & dalli suoi seguaci frà li XV. che à tale numero ascesero cō l'Ipercolio,



Iperolio , & l' Iperlidio aggiunti di poi . Non hà dubbio dunque , che anco l'Iastio , & l'Eolio furono de' principali ; se tali si reputano i mezzani di sito , & più conuenevoli alle voci humane (come li molto graui, & acuti più tosto à gl'instrumenti si confanno ) & quelli ne' quali molte nobili cantilene, & arie vi furono composte. Tuttauia si caua da Tolomeo, che più tosto Modi metabolici, cioè accessorij , & meno principali furono reputati ; poichè egli chiama alcune misture di varij accordi nella Cithara μεταβολικὰ ἦδη quasi arie mutatiue , che da i Citharedi erano dette Lydie , & Iastie ; & di tale sorte erano quelle che altroue chiama Iastieolie: onde io m'imagino ; anzi tengo per sicuro, che quelle breui Vscite, che si fanno da qualche Parte d'vn Concento ( come quando i moderni segnano sparsamente alcuni diesi  $\text{♯}$ , ò b. molli ) s'attribuissero da gl'antichi à quei Modi Iastio, & Eolio ; come veramente era ragioneuole , per la vicinanza , & scambieuole interpositione , che hanno frà li due più principali , & frequenti Dorio , & Frigio : perche , quanto al Lidio , dall'accoppiamento istesso, che Tolomeo ne fa con l'Iastio, si può raccogliere, che non fosse così spesso adoprato , come Modo principale , & fondamentale nelle cantilene ; almeno ne' suoi tempi . Mà è tempo, che diciamo qualche cosa del Modo , ò Tuono Hypermixolydio; per esser stato cagione di molta confusione nella Musica . Hor dunque vediamo , come passò la bisogna . Considerando alcuni sino auanti Tolomeo , che i sette Modi non compiscono la Diapason , ò per dir meglio la Disdiapason , & il Sistema intero; hebbero ciò per inconueniente, & però ne aggiunsero vn'altro verso l'acuto, vn tuono sopra il Missolidio ; nominandolo per causa del sito Hypermixolydio; & formando la sua specie , come trà



la Mele *a*, & la Nete Hyperboleon *a'*; che torna la medesima, con quella dell'Ipodorio. Mà quest'opinione viene con ottime ragioni riprovata da Tolomeo: perocchè dice egli, sì come gl'estremi suoni della Diapason si pigliano, per vn solo; onde auuiene che le consonanze aggiunte à quelle appariscono l'istessa; così parimente qualsivoglia cantilena, che cominci in vna voce più alta, ò più bassa, per ottava, farà sempre la medesima aria: per il che sì come l'ottava voce risponderà alla prima, così l'ottavo Modo, non sarà differente dal primo: & se ad vn Modo non s'assegnano nè più nè meno d'otto voci, non si debbono nè anco porre più di sette Modi; volendo che siano tutti diuersi: oltre che se si concede, che il primo possa hauere il suo corrispondente in ottava, perche non il secondo, non il terzo, & gl'altri; procedendo circolarmente in infinito? Non bilogna dunque limitar il numero de' Modi dalle voci, ò termini dell'ottava; mà da' suoi interualli; che non sono se non sette, & altrettante le specie, ò maniere, che nascono dal cominciare l'ordine dalla prima voce, ò dalla seconda, ò dall'altre, sino alla settima inclusive. Et questo in sostanza dice Tolomeo contro chi introducesse quel Modo. Le quali ragioni; benchè siano belle, e buone, tuttauia si vede, che l'uso preualse in contrario: poichè, non pure arriuarono fino all'ottava compita; mà la passarono d'vn tuono, che tanta è la distanza dalla più graue voce dell'Ipodorio, alla più graue dell'Iperlidio; & ciò per auuentura fù riceuto, perche quell'ottavo Modo, ò Tuono, come gl'altri più acuti, in qualche cosa fù diuersificato da i pratici: ancorche mantenesse l'istessa specie del primo. Tuttauia per quello che dice Ateneo (il quale con le parole in mano di qualche antico Musico riproua l'uso di esso) si può credere, che fosse malamente



te introdotto; & che in verità nõ hauesse alcuna diuersità bastante à differentiarlo da gl'altri. Contuttociò pare, che Boezio habbia creduto, che Tolomeo sia l'autore di quest'ottauo Modo; doue dice: *atque hic est octauus Modus, quem Ptolomeus superannexuit*. Giudicherei non dimeno, che non male ciò si potesse intendere in questo senso. Et questo, e quell'ottauo Modo, che Tolomeo hà aggiunto di più, cioè mentouato doppo gl'altri; & non annouerato frà gl'altri legittimi, & ragioneuoli: perche in vero mi pare molto duro da credere, che vn pari di Boezio; il quale fù l'oracolo, e l'ornamento di quel secolo, non meno in maturità di giuditio, & profondità di dottrina, che in santità di vita, & nobiltà di sangue, habbia preso vn granchio, come si dice, così solenne; & non inteso Tolomeo; doue parla forse più chiaro, che in tutto il resto dell'opera. Doppo la morte di Boezio (al quale molto meglio per auuentura conueniua quell'Epiteto d'*ultimus Romanorum*, che Cremutio Cordo diede a Marco Bruto, & glie ne costò la vita, come scriue Tacito) non tardò molto à seguire la rouina di Roma; & quelle tante calamità, che lungamente afflissero la pouera Italia; onde non è marauiglia, che ogni sorte di gentilezza, & letteratura esquisita rimanesse estinta: perdendosi insieme vn'infinità di scrittori Greci di Musica, & molti Latini; & che Tolomeo istesso ne' tempi più bassi, non si leggesse; & perciò quegl'Odoni, & Bernoni, & Guidoni, con quel poco d'infarinatura, che hebbero delle lettere humane, leggendo Boezio; & non confrontandolo con Tolomeo, malamente intendessero quel *Superannexuit*, ò non s'accorgessero dell'errore. Si marauiglia bene, & non senza cagione, il Mei, di Franchino, che fù pure in tempi, che le buone lettere haueuano cominciato à risor-



gere ; & hebbe qualche notizia de gl'autori Greci di Musica ( anzi scrisse d'hauerli fatti tradurre ) & in ogni modo attendendo alle semplici parole di Boezio , attribuiffe quest'ottauo Modo à Tolomeo istesso ; & lo riceuesse , come legitimo ; aggiustandolo , con quella differenza di Mediatione Harmonica , & Aritmetica , cioè del vario sito , che si trouaua hauerela quinta , & la quarta ( termini , ch'erano molto più conueneuoli à questa materia de i Tuoni , che quelle sue Mediationi ) nel primo Modo , & nell'ottauo ; ch'egli credette per certo essere l'Hypermixolidio nominato da Tolomeo , & da Boezio . Mà ciò non essere vero , contro di lui si proua euidentemente dal Glareano , dal Zarlino , & dal Mei : poiche si vede chiaramente , che quest'ottauo Modo Ecclesiastico hà la medesima specie del preteso Dorio D. d ; & quell'antico l'haueua comune con l'Ipodorio A. a : & per tal causa volse più tosto il Glareano chiamarlo Hypomixolydio ( ancor che in questo , come nel restante vacillò non poco ) perche è plagio del suo preteso Mixolydio G. g : doue à quell'antico ; se l'Ipodorio vero hauesse hauuto questa distinctione d'essere diuiso solo in vna maniera , con la quarta sotto , & la quinta sopra ( che non l'ebbe altrimenti ) sarebbe tocco in sorte la Mediatione opposta ; cioè la quarta sopra , & la quinta sotto ; & sarebbe stato autentico , & nō plagale ; come fondatamente discorre il nostro Mei . E certissimo dunque , che Tolomeo sette Modi , ò Tuoni soli riconobbe , & ammesse per legittimi ; anzi esprelsamente l'afferma , & lo dimostra nel cap. 9. lib. 2. non per acomodarli al numero de' Pianeti , come qualche moderno asserisce ; mà alle specie dell'ottaua . Quindi è che sono chiamati i sette Modi di Tolomeo : non perch'egli ne sia l'autore ; mà piu tosto l'Espositore , & l'Interprete : si  
come



come li tredici si dicono d'Aristosseno ; non perche egli gli habbia trouati ; mà con più diligenza , che i suoi antecessori , dichiarati , & ordinati : ilche douette far formatamente, & di proposito (come si conosce dal filo del suo discorso, & da quello che dice verso la fine del terzo libro doue comincia à ragionare delle specie ) ne' libri che immediatamente seguivano quelli che dall'ingiurie de' tēpi ci sono auanzati: la qual perdita tuttaua ci viene in qualche parte ristorata da quello che ne scriuono Aristide, Quintiliano ; curioso, & diligente Scrittore ; il giuditiosissimo Plutarco ; & altri , che c'hanno lasciato qualche Compendio , ò saggio della sua dottrina . Sono dunque questi 13. Tuoni , ò Armonie lontane l'vna dall'altra per Semituono : onde, perche 12. semituoni formano la Diapason , il piu acuto Tuono è lontano dal più graue giustamente vna ottaua; & ne' termini di essa si rinchiudono gli estremi graue , & acuto della specie di questi. Mà perche ciascuno de' mezzani , & principali hauesse il suo plagio , per così dire, ò corrisponsale di sopra, come di sotto, due ne furono aggiunti di poi da' suoi successori ; & riceuti nella pratica ; come vederemo appresso : che sono l'Hyperaeolio, & l'Hyperlydio . Si che in tutto arriuarono a quindici ; e tanti ne sono nominati da Alypio , Martiano Capella, Cassiodoro , & altri: estendendosi ne' loro termini fuor dell'ottaua vn tuono, con questo ordine .

Hyperlydio

Hyperaeolio , ouero Hyperlydio più graue

Hyperphrygio , ò Hypermixolydio

Hyperiaftio , ò Hyperphrygio più graue

Hyperdorio , ò Mixolydio

} due  
Mixolydij

Lydio



Lydio  
 Aeolio, ò Lydio più graue  
 Phrygio  
 Iastio, ò Phrygio più graue  
 Dorio  
 Hypolydio  
 Hypoaeolio, ò Hypolydio più graue  
 Hypophrygio  
 Hypoiaastio, ò Hypophrygio più graue  
 Hypodorio.

Trà i quali si vede il Phrygio tenere il luogo mezzano; si come frà i tredici l'Iastio: non seguendo da ciò inconveniente veruno: perche, se bene parrebbe, ch' il Dorio douesse essere nel mezzo; come quello che si suppone il più posato; & non troppo graue, ne acuto; tuttauia ciò non importa; perche quel Tuono, che in vn paese è il più comodo naturale, & Corista, in vn' altro doue si canti più graue, ò più acuto, non è così; mà straniero, & insolito. Debbiamo dunque immaginarci, che questi Tuoni siano come tanti instrumenti, verbi gratia 15. arpette di 15. voci l'vna, accordati di semituono in semituono; & che quelli che hanno i loro corrispondenti in ottaua nel graue, v. g. li tre più acuti, siano come quelle Spinette piccole, che hoggi si fabricano da gl' artefici all'ottaua alta, come dicono; & non all'vnifono delle voci humane: massime che, come appresso si vedrà, non s'applicauano à loro; mà à gl' Instrumenti. Mà perche, come hò prouato cò molte ragioni nel Discorso sopra la diuisione eguale gl' antichi haueuano in pratica la differenza del Semituono maggiore, & del minore; benche gl' Armonici, Aristossenici



stossenici, ò Pratici ( che sono i medesimi ) nella Teorica & nel discorrere di Musica non si seruissero di questi vocaboli ; ne segue perciò, che li Tuoni compresi frà due altri, all'vno di essi fussero più vicini, & dall'altro più distanti . intendendo ciò nella giustezza de gl'instrumenti esattamente diuisi, & aggiustati trà loro; massime per vso delle Mutationi : perche assolutamente parlando, & in ordine alle voci, si come non è possibile sapere se il Tuono di Firenze v. g. sia più acuto di questo di Roma vn Semituono maggiore, ò vn minore ; così non si poteua ne anco allora discernere, se non con gl'instrumēti in mano, se il Tuono Iastio v. g. era più vicino al Frigio, ò al Dorio. Raccontiamo dunque per qual via siamo venuti in cognitione di queste giuste distanze. Primieramente il chiamare che fa Aristosseno il Tuono Iastio, Frigio più graue, & non Dorio più acuto ; & similmente l'Eolio, Lydio più graue, & non Frigio più acuto, mi dà inditio chiaro che fussero più vicini à quei di sopra, co' quali comunicauano nel nome, che à quei da basso : tanto più che, quanto alla specie, erano molto più conformi à questi. Et se di più altra ragione di similitudine, ò dissimilitudine debbiamo cercare, non hà dubbio, che l'Iastio per essemplio, ch'era Armonia Greca, rassomigliasse più, quanto alla maniera del modulare, la Doria similmente Greca, che la Frigia straniera . Secondariamente nella Tauola generale dell'antico Diagramma si vede, che in molti più luoghi concorrono gl'unisoni delle corde frà il Tuono Iastio, & il Dorio, che trà il medesimo Iastio, e'l Frigio; cioè che molte più note parallele, e poste nell'istessa linea, hanno i medesimi segni, che frà gl'altri due: inditio manifesto dell'essere distanti per semituono maggiore; & non per il minore : poiche maggior numero d'unisoni si trouano in questa



questa distanza, che in quella del minore: come anco dalla figura delle specie si conoscerà: nella quale si potrà osservare, ch' il Frigio con l' Iastio non comunica in nessuna corda. Si che i loro giusti interualli erano questi.

Hypodo-	Hypoia-	Hypophry-	Hypoaeo	Hypoly-	Dorio
rio	stio	gio	lio	dio	

semit.mag. semit.min. semit.mag. sem.min. sem.mag. sem.

Iastio	Phrygio	Aeolio	Lydio	Mixoly-	Hyper-	Hyper-
				dio	ia	phrygio

mag. sem.min. sem.mag. sem.min. sem.mag. sem.mag. sem.min.

Doue notifi, che sette semituoni maggiori entrano ne l'ottava, & cinque minori ( che si potrebbero differenziare con semicircoli maggiori, e minori) & però non possono venire scambievolmente tramezzati sempre; mà in qualche luogo due maggiori s'incontrano contigui; ilche anco succede nel manico del Liuto, e simili instrumenti, come nel sopradetto discorso si può vedere. Mi maraviglio, che nella Descrittione, che ne fa l'Artusi non cominci da *A la, mi, re*; mà da *B mi*; con tutto ch'ella sia la prima corda dell'antico Sistema, & da Boezio espressamente s'alsegni alla sua specie il Modo Ipodorio; come anco, ch'egli fraponga vn semituono maggiore trà l'Ipodorio,



colio, & l'Ipolidio, hauendo posto il minore trà i loro principali, Eolio, & Lidio. Hor passiamo ad vn'altra bella speculatione, circa le specie dell'Iastio, & dell'Eolio; le quali non essendoci molto distintamente dichiarate da gl'antichi autori; è bisognato valersi di quegli inditij, che ci sono, cauandone certe gagliarde congetture: nelle quali, doppo hauerci fatto sopra molte riflessioni, perfettamente ci quietiamo; & senza alcuno scrupolo osiamo d'affermare, che in cotal guisa furono disposte, & non altrimenti. L'Armonia dell'Iastio antico, perche comincia dal semituono da basso, si può porre, ò in E *la*, *mi*, ò in *b mi*; mà più tosto la ponghiamo in *b*, che in E. per molte ragioni. Prima, perche habbia la medesima proportionone l'Iastio col Dorio, che l'Eolio col Frigio; Or si come la specie Eolia è quella dell'Ipodorio A, a. nella quale si conuerte la Frigia D, d. passando al b. molle; così par ragioneuole, che la specie Iastia sia B, b. perche in essa si muta questa del Dorio E, e, passado pur al b. molle. Secondo da quel passo di Plutarco corretto da noi di sopra si raccoglie, ch'il Missolidio era simile all'Iastio: la quale similitudine in niuna altra cosa pare che meglio si possa fondare, che nella medesima specie. Terzo il Modo Iastio era molle, e flebile, & perciò s'adopraua nelle Tragedie, come Ateneo fa fede; se gli deue dunque assegnare di due specie quella, che partecipa più di tali qualità; che à quella di *b*, meglio conuengono, che alla Doria E, e. Ne è credibile, che ne' tempi più freschi, quando i Modi furono meglio ordinati, & assegnata à ciascuno la sua Diapason intera (anzi Disdiapason) fusse mutato l'ordine de' loro interualli; mà aggiunti solo quelli, che mancavano, per il compimento di essa; come si riscontra ne gl'altri; de' quali si sa di certo la dispositione, & forma che haue-

D d uano;



uano; come del Dorio, del Frigio, & del Missolidio. Et se bene nel Sintonolidio fù fatta gran mutatione, ciò seguì per la scarfezza, & picciolezza del suo Sistema: & quanto all'Ipolidio, benchè in apparenza habbia riceuuto ancor elso gran mutatione; poiche lo facciamo cominciare in *E la, mi*, Enarmonica X *E*; se bene la corda sua cadentiale, & caratteristica fù l'*F fa, ut*, tuttauia nel Genere Enarmonico tutto torna al medesimo: perche il Tuono Ipolidio era collocato (come anco il Lidio) trà le corde Mesopyone (cioè trà quelle, che diuidono le due distanze Enarmoniche) & per conseguenza tanto s'estende la sua ottaua trà la Parhypate Enarmonica, & vn'altra corda simile, segnandolo all'antica con *F fa; ut*, abbassato, ò alla moderna con *E la, mi*, alzato. Mà, quanto all'Iastio, se bene tanto si poteua compire con l'aggiunta del *D*, & d'un tuono di sotto, come con vn tuono di sopra; tuttauia per le ragioni dette, si dee tenere, che nel secondo modo si facesse questa aggiunta. Circa l'Eolio poi, anco il Glareano mosso dalla medesima dottrina d'Ate-neo gl'assegnò la specie d'*A a, la, mi, re*: se bene si guardò poi, sospettando troppo leggiermente, che il Sintonolidio nominato da Platone fusse l'istesso. Con questi fondamenti del Modo Iastio, & dell'Eolio, siamo venuti finalmente in notitia, che questi, & i loro subalterni di sotto, & di sopra, si formano dalla specie de' loro prossime inferiori, cambiata per molle; & così all'Hypoclastio s'accomoda quella d'*E la, mi*; che, oltre all'essere simile alla *F b mi*, si forma da quella d'*A la, mi, re*, per b. molle. All'Hypoeolio parimente assegniamo quella di *D, d*; che si forma dalla *G, g*. Iposfrigia nell'istesso modo. All'Ipericlastio quella d'*F fa, ut*, l'istessa con quella di *b. fa*, tramutata dalla Missolidia *b. b*. All'Iperfrygio non hà dubbio,



dubbio, che è douuta quella del suo corrispondente in ottaua A a; perche *de Octauis idem iudicium*: & perciò assegniamo anche all'Hypereolio quella dell'E. & all'Hyperlydio quella del G. per l'istessa cagione, del tramutarsi queste specie così per via del b. molle; e del corrispondere in ottaua con quelle da basso. Et che in altra forma migliore non si possino ordinare, si conosce anco da mille belle corrispondenze che vi sono. Le quali s'accenneranno doppo, che si farà considerata bene la figura, che segue: doue in tre ordini habbiamo collocato li cinque principali co i loro corrispondenti da amendue le bande à drittura; ponendo sotto la più graue voce di ciascuno, la lettera della sua specie, & la sillaba che gli corrisponde: differentiando poi le corde principalmente cadentiali con la Lunga, & le mezzane, ò meno principali con la Breue.

The image displays six musical staves, each representing an ancient Greek mode. The modes are arranged in three rows of two. Each staff contains a sequence of square notes with various accidentals (sharps, flats, and naturals). Below each staff, the starting note is indicated by a letter and a syllable.

Mode	Starting Note (Letter)	Syllable
Mixolydius	B	mi
Hyperiaastius	F	fa
Dorius	E	mi
Iastius	B	mi
Hypodorius	A	re
Hypoiaastius	E	mi

At the bottom right, there is a small label "Dd 2".



Hyperphrygius      Hyperaeolius

A re      E mi

Phrygius      Aeolius

D re      A re

Hypophrygius      Hypoaeolius

G ut      D re

Hyperlydius

G ut

Lydius

C ut

Hypolydius

F fa

Ma



Mà quanto all'Iastio, & l'Eolio v'habbiamo hauuto vna particolare auuertenza di porui per cadenze mezzane quelle corde, che diuidono la propria Diapente in due terze; con questo motiuo, che, si come sentiamo hoggi molte cantilene, che fanno diuerse posate; & tallora distanti in terza, ò in sesta; le quali sempre sono di natura, & maniera diuersa (ilche dichiaro nel sopradetto Trattato) così si dee tener per certo, che ne hauessero anco gl'antichi di questa sorte; & che s'vlasero più tosto nell'Iastio, & nell'Eolio, che ne gl'altri; che sono più generali, più antichi, & più puri, & semplici: doue quelli due non solo per esser fraposti di sito trà quei tre, è da credere che partecipassero della loro maniera; mà anco perche è verisimile, che quelle nationi, si come nell'altre cose alterarono le loro vsanze, e costumi, quãdo passarono di Grecia in Asia, per la comunicanza, che hebbero con quei popoli, così anco alterassero il loro canto; mescolandolo con la maniera Frigia, & Lidia. Et così tengo, che nel Modo Eolio, oltre *A la, mi, re*, & *E la, mi*, cadenze sue principali si facessero anco le posate in *C. sol, fa, ut* (che diuide la quinta A E) partecipando in questo modo del *re*, cadenza del Frigio, & del *fa*, propria del Lidio; trà i quali si vede situato. Similmente nell'Iastio la corda D. *la, sol, re*, che diuide la sua quinta D F. (s'intende quanto alle voci, & non quanto all'interuallo) la reputo cadentiale, non principale: perche partecipa del *mi*, cadenza Doria, & del *sol*, ò *re*, Frigia; per essere situato trà quelle due Armonie; & così le cadenze Iastie saranno molto varie; terminando in *mi*, in *re*, & in *fa*; & l'Eolie similmente in *re*, *fa*, *mi*; mà con altro ordine: la quale mescolanza si sente per lo più nelle cantilene moderne. Nè deue parere strano ad alcuno, ch'io riceua in questo  
affare



affare trà le Quinte, la falsa Quinta **A F.** perche non sò vedere quello che importi, ch'ella sia, ò non sia di proportionelqualtera, & consonante: perche quì non si parla di far accordare le Parti: mà di ricercare tutte quelle differenze di specie, che si possono trouare: trà le quali non è credibile, che la fortit curiosità de' Greci lasciasse indietro questa; potendosene cauar forma d'aria particolare: la quale è molto molle, & conueneuole alle proprietà che s'attribuiscono à quell' Armonia: alla quale però meglio che ad ogn'altra si confà. Quanto all'Eolio parrebbe forse douere à qualchuno, ch'io diuidessi la sua Diapason più tosto con la corda *D la, sol, re*; che con *A la, mi, re*, per distinguerla in qualche cosa dall'Hypodoria: mà ciò non hò fatto; per la somiglianza, che haueua quel Modo con l'Ipodorio; come si è veduto di sopra; & per saluare quell'altra sorte di diuisione per l'Hyperphrygio; acciò non fusse la sua specie per appunto la medesima con l'Ipodorio: dalla quale tuttauia si diuersifica assai con quella cadenza mezzana, diuidente la quinta: oltre che detta cadenza di *D la, sol, re*, per esser corda cardinale del Frigio, è molto conueneuole all'Hyperphrygio. Per l'istessa ragione poi allegata di sopra, hò diuiso parimente la Diapente de Modi plagij per ambedue le parti de' suddetti Iastio, & Eolio. L'ottaua poi dell'Ipoiaftio, per distinguerla dalla Doria, l'hò diuisa cò la quinta sotto **E, B.** e tãto p ù, che questi Modi Iastij amano assai il *mi*; & anco per non tralasciare tal sorte di mediatione. Et quella dell'Hypoeolio similmente per **D, d.** l'hò diuisa nell'istesso modo con la quinta sotto, per li medesimi rispetti. La specie Iperiaftia **F, f.** l'hò diuisa nel Tritono, e nella Pseudodiapente; sì per non lasciare indietro tal sorte di Mediatione (benche sfuggita dal Glareano) sì perche è atta  
à fare



à fare le modulationi molto flebili, & lugubri; alle quali si confa questo Modo; per hauer anch'esso appresso i Greci il nome di Missolidio. Dell' Iperfrigio già s'è parlato. Nell' Ipereolio ( se bene questo, e l' Iperlidio furono reputati come superflui) per differentiarlo dall' Hypoiaustio, & dal Dorio, che hanno la medesima specie, hò diuiso la quinta A, E con la cadenza secondaria, C; con che anco partecipa delle proprietà, ò cadenze dell' Iperfrigio, e dell' Iperlidio. Et nell' Iperlidio, per distinguere similmente la sua specie G, g. dall' Ipofrigio, l'hò diuisa altrimenti; cioè con la quarta sotto separata dalla quinta per la corda C. la quale è anco cardinale dell' Lidio; & molto perciò conueneuole à questo Tuono. Per osservare similmente nell' Iperfrigio, la proprietà del suo principale, di far le cadenze mezzane, ò secondarie lontane dalle primarie, per quarta, ò per quinta ( che circolando la specie s'accostano ad alcune in seconda ) hò contrassegnato cadentiale in quello G. *sol, re, ut*, ch'è cardinale nell' Ipofrigio. Or considerisi con quanto bell' ordine procedino le corrispondenze che ci sono. Primieramente in ciascuna delle tre classi de' graui, de' mezzani, e de' acuti, si vedono cinque lettere differenti conforme al numero di essi Tuoni. Secondo se si mira alle corde initiali di tre correlatiui, si trouano per tutto due sillabe, l'vna da per se, e l'altra due volte ridetta in due ordini contigui: & nella seguente fila si trouano le due poste al contrario, con vn'altra diuersa: verbi gratia, nel primo ternario

<i>re,</i>	nel secondo	<i>mi,</i>	
<i>mi,</i>		<i>mi,</i>	
<i>mi,</i>		<i>fa,</i>	&c. ilche dimostra.

anco che ciascun Tuono hà due diuerse cadenze. Terzo le lettere initiali d'vn medesimo ternario sono trà loro dista



ti per quarta ascendendo, ò per quinta discendendo,

A.

E. quanto le medesime lettere initiali passando-

B. le per ordine dal graue all'acuto in ciascuna del le tre serie, si trouano alternatiuamente con interualli di quinta, & di terza minore; se bene nella terza serie degli *Hyper*, ò Tuoni acuti, vi s'incontra vna Pseudodiapente in luogo della Diapente, & vn Ditono, in luogo del Semiditono; mà basta che il numero delle corde v'è l'istesso. Si che possiamo concludere, che l'ordine, & disposizione di questi Tuoni, si quanto alla specie dell'ottaua, & cadenze estreme, come delle consonanze minori, e cadenze mezzane, tornano così bene, che non può esser più: di modo che, se bene gl'antichi non l'hauessero così ordinate, metterebbe conto stabiliruele di nouo. Possi anco notare quale aggiunta di diesi ♯, & b. molli si richieda per formare i quattordici Tuoni, sopra il fondamento dell'Ipodorio: in luogo del quale se si porrà per Fondamentale (che è quello, che nell'istrumento si suona naturalmente, ò come dicono ne' tasti Diatonici) vn'altro, tanto maggior mutatione di segni accidentali vi si douerà fare, quanto hauerà maggior discrepanza; & larà più sproportionato dal detto Ipodorio: verbigratia se si porrà per fondamentale l'Ipolidio: nel quale fondato nell'Ipodorio, se vi si trouano tanti diesi, niuno se ne marauigli; perche ciò nasce dalla sproportione che hanno trà loro queste Harmonie in riguardo dell'vnione del Tuono, con la specie. Mà doue si pongono due diesi, ciò si fa; perche nel sito del semituono vi cade il tuono, trà due corde di già alzate con vn diesi ♯ per ciascuna: onde cōuiene alzare per vn'altro semituono minore la più acuta: oltre i quali, altri ne doueranno aggiungerli à quelle corde,



de, che corrispondono alle C, D, F, G, quando naturalmente n'hauerebbono vno. Et per il contrario due b. molli si pōgono in quei siti doue subētra il semituono in vece del tuono, quando le due voci che rinchiudono tal'intervallo s'intēdono di già abbassate cō vn solo. Et da questo potranno giudicare i nostri pratici, se hanno ragione di preferire l'vso de' segni accidentali à quello di chiau diuerie, & di credere, che ne i loro instrumenti vi sia ogni cosa; & di reputare pouera l'antica Musica. Mā ben pouero di senno, e di dottrina è chi tal cosa si persuade. Questi sono dunque gl'antichi Tuoni de' Greci, per molti secoli felicemente adopratì, & per molti secoli poi in lunga dimenticanza sepolti: i quali al meglio, che habbiamo saputo, ci siamo ingegnati di resuscitare; & applicarli all'vso nostro. Mā vediamo quello che Tolomeo ne senta. Questo dunque vā argomentando contro Aristosseno, & i Prattici in questa forma, che se s'hà da passare il numero di sette Tuoni, potendosi ogni intervallo harmonico diuidere in quante parti si vuole, per niuna ragione si potrà mostrare, che bisogni porne tredici lontani frà loro vn semituono, conche si compisce l'ottaua; perche se sei tuoni, & 12. semituni la compiscono; anco 24. diesi, ò quarti di tuono fanno l'istesso. Et perche dunque non porne 24. ò 18; ò altro numero? Non auuiene già il medesimo, dice egli, ponendone sette; perche si trouano con gl'eccessi delle prime consonanze ( Diapente, & Diatesaron ) formandosi per essemplio il Missolidio, dall'alzamento del Dorio vna quarta sopra, & non dall'alzamento del Lidio vn semituono in sù: poiche le voci consonanti non si pigliano per mezzo delle *ἐμμελῆς*, o modulabili; mā al contrario, le modulabili mediante le consonanti. Si sforza di prouare appresso, che non possono essere tredici distanti trà loro, per semituni; perche nell'aggiustamento, ò applicatio-

E e ne



ne de' dodici al Sistema stabile (egli prende per tale il Dorio, & non l'Ipodorio, come fanno gl'altri) corrispondendo, verbi gratia, la Media dell'Ipodorio all'Ipate Meson di detto Sistema stabile; & quella dell'ipofigio alla Parhypate Meson del medesimo Sistema; se trà l'vno & l'altro si porrà l'Ipoiaftio, ne seguirà, che la sua Media si confronterà con l'vna, ò con l'altra; & così le Medie di duc Tuoni si riscótreranno insieme; ouero nelle trasportationi, che si fanno con accomodare le specie à i Tuoni (le quali io dichiaro nel sopramentouato Trattato, con vn passo di Gaudentio) nessuna corda del Sistema resterà stabile; mà tutte si moueranno. Mà altrettanto è facile la solutione di queste istanze; quanto è difficile l'argomentare *ab impossibili* contro quello, che effettivamente è in essere, & sussiste. I tredici Tuoni realmente si sentiuano, & si praticauano nelle voci, & ne gl'instrumenti con quella distanza di semituono (come si fa anco hoggi in questi Tuoni d'Italia) qual Logica dunque, ò fortigliezza Egizzia sarà bastante à fare che quello che è, non sia? Se mi dimandate Tolomeo, perche più tosto se ne sono posti 13. dentro l'ottaua, che più, ò meno? vi dirò che ciò è seguito in parte per opra della natura; & in parte anco per volere de gl'huomini. Naturalmente è auuenuto, che quelle cinque nationi Doriesi, Eolij, Ioni, Frigi, & Lidi haueſſero il loro canto, ò Tuono di voce distante trà loro per semitوني. Quanto poi all'artificio humano, come poteuano gl'autori di ciò meglio gouernarsi, che seguendo le vestigie della natura istessa? Oltre che sette erano troppo pochi, per far sentire molte varietà nella Musica; & maggior numero di tredici harebbe recato più confusione, che vtilità. Et se ciò non vi basta, vi dico di più che niuno interuallo poteua meglio determinare il loro numero, che quello che si conosce per minimo nelle cantilene



tilene ordinarie, & Diatoniche; cioè il Semituono. L'inconueniente che allegate, che le Medie di due Tuoni si confronterebbono con vna sola corda del Sistema Immobile, non segue; perche nell'esempio allegato, le i Tuoni si dispongono con l'ordine naturale della connessione Melodica, la Mede dell' Ipodoroio risponde veramente all' Ipate Meson del Sistema stabile, ò Dorio; mà quella dell'Ipofrigio non risponde con la Parhypate; mà con la Lichanos chromatica: perche essendo le dette due Medie distanti vn tuono; & la Parhypate dalla Media vn semituono solamente, se vna Media s'affronta con l'vna; l'altra non risponderà con l'altra. Mà se intendete de' Sistemi tramutati, come nella connessione Organica, qual inconueniente sia, che ciascuna corda di essi si consideri come cambiata di sito, cioè alzata, ò abbassata, io nol comprendo; poiche per questo istesso vn solo Sistema stabile posero gl'antichi; à cui tutti gl'altri s'accomodassero; nel quale tuttauia non tutte le corde sono immobili; mà quelle sole, che rinchiudono i Tetracordi; essendole altre mobili in ordine a' Generi. Et questo è quanto si può rispondere à Tolomeo: il quale, doue può dare addosso à gl'Aristossenici: & Pratici, non gli risparmia, mà con maggior sottigliezza, che saldezza d'argumenti. Hor veduto l'ordine, & differenze de' tredici Tuoni, & de' due aggiunti doppo Aristosseno, vediamo se qualche altro di più ne fusse nominato da gl'antichi. Clemente Alessandrino fa mentione del Missosfrigio attribuendo l'inuentione di esso, & del Mitsolidio, non meno che del Frigio, à Marsya. Mà di questo non saprei che dirme ne; per non trouarsene memoria altroue, ch'io sappia; & forse fù l'istesso con l'Iastio, quanto alla tensione; & così detto per la vicinanza, che haueua col Frigio: per la quale pareua in certo modo mischiato con lui; come



anco il Missolidio per la vicinanza del Lidio hebbe tale nome. comunque si sia questa sorte d'Armonia, non entra nel numero dell'altre: perche, ò non hebbe diuersità particolare; ò poco fù tenuta in pregio, ò presto si dismesse. Ateneo e Polluce fanno parimente mentione della musica Carica, attribuēdoli μέλη κατὰ γὰρ, & ῥυθμὸς γρηγός, cioè modulationi rotte, ò minutamente spezzate; & arie, ò mouimenti flebili. Et però, come scriue Platone ne' libri delle Leggi, huomini prezzolati soleuansi chiamare ne' funerali, per cantar le Nenie in quella sorte di musica. Erano i Cari popoli in quell'angolo dell'Asia situati, che è trà la Lydia, & la Lycia di verso Rodi; de' quali era la Metropoli Halicarnasso, famosa, per il sepolcro di Mausolo. Costoro furono più differenti da' Greci, che i Lidi; & di linguaggio più strano; & perciò Homero gli chiamò Βαρβαροφωνοὶς di fauella barbara. Et si può credere, che eglino, & i Myfi, & simili popoli Asiatici di quelle bande, come i Mariandini vicini à i Bithyni, sù la riuà del Ponto (mentouati appresso Ateneo con certe loro canzoni lugubri) quali tutti hebbero fauelle diuerse, hauessero anco maniere di canto molto differenti: le quali non per questo sono state regolate sotto Harmonie proprie. Si che non se ne può discorrere con fondamento. Possiamo ben credere, ch'il cantare de' Cari hauesse qualche somiglianza con quel de' Siciliani, che sempre tira al mesto, e lamenteuole. & se volessimo metterci ad indouinare, potremo figurarci la musica Carica di questa, ò simile Armonia, mista di maniera Cromatica, & Missolidia.



Doppo



Doppo essersi rassegnate le specie delle antiche Armonie, resta che vediamo quali proprietà à ciascuna di loro s'attribuiscino da i più celebri scrittori: dottrina che, s'io nō m'inganno, nō sarà manco profiteuole per ridurre in pratica quello, che già tanti secoli s'era dismesso; che per la sua varietà, & eruditione, curiosa, e diletteuole. Il Dorio (per cominciare dal più nobile, & antico) per testimonianza di due grauissimi Filosofi, Platone, & Aristotile (che nella Politica trattarono amendue di proposito dell'uso della musica, & de suoi Modi) fù reputato graue, & costante, ò come i Greci dicono *παίσιμος*, cioè stabile, & sodo; & che hauesse del virile, & maturo; & frà tutti gli altri il più accomodato alle Citharodie; cioè à quelle melodie, che dal suono della Cithara, & della Lyra (instrumenti allora molto pregiati) s'accompagnauano. Il medesimo Aristotile diuide le melodie in tre forti: perche, alcune le chiama *ἠθικά μέλη* Morali; altre *πρακτικά* Attiue, altre *ἑξορμαστικά καὶ ἐνθια* Infuriate, & accomodate à gl'Orgij. ò Sacrifizij di Bacco: & nella prima classe pone l'Armonia Doria; come quella ch'è più idonea à temperare i costumi, che ad eccitare le passioni. Nè solo debbiamo intendere ciò cō l'accompagnamento delle parole (perche in questa guisa non hà dubbio, che vn' Armonia graue, & posata accomodata à precetti morali, e virtuosi hà molta efficacia in compor gl'animi, & accenderli al virtuoso operare mà anco col semplice Melos; cioè con l'Arie sonate senza il canto; poiche si sente per esperienza, che alcune arie di questa sorte sonate con garbo, & grauità, in vn Tuono quieto, & naturale, s'insinuano placidamente nell'animo; lasciandoui certa tranquillità, & soaue contentezza. Per il contrario afferma, che l'Armonia Frigia hà dell'attiuo, cioè è buona ad esprimere attioniuuaci, & ardite; & che il Piffero hà quella proportionone con gl'altri instru-



instrumenti, che questa Harmonia hà con le altre. Platone pare, che le disponga in quattro sorti; in graui & maestose, come la Doria; in vinaci & bellicose, come la Frigia; in acute & lugubri, come la Missolidia, & Sintonolidia: & finalmente in languide & molli, come l'Iastia, ò Ionica, & la Lydia; che poi fù detta Hypolydia: & trà queste riceue solamente nella sua Republica le due prime; l'vna come atta à tranquillare gl'animi, e porgerli honesto, & virtuoso solazzo; & l'altra, come idonea ad accenderli alla guerra, & al combattere: rifiutando le troppo stridule lamentevoli, & acute, come non conuenevoli ad huomini liberi, & bennati; & le troppo languide, & rimesse, come proportionate solo a' conuiti, & imbriachezze. Nel che vien ripreso dal suo discepolo Aristotile: il quale mostra con molte ragioni, che ogni sorte d'Armonia si può riceuere; per seruirsene poi opportunamente, doue bisogni, & dentro i termini conuenienti. Qui muoue vn dubbio il Mei, come Platone annoueri il Tuono Iastio, trà i languidi, e rimessi, mentre da i Musici vien collocato sopra il Dorio, e Corista; onde più tosto deue giudicarsi acuto, e sforzato. A questo risponde, dicendo che per Iastio intese l'Iposfrigio: mà questa solutione non è accettabile in modo nessuno: poiche, oltre l'esser stato l'Iposfrigio conosciuto anco in quell'età; benche da Platone non sia nominato (perche l'intese sotto il nome generale di Frigio) non è altrimenti Tuono languido, & molle; auuenga, che sia sotto il Dorio; poiche essendo ui tanta distanza, che non poteua cantarsi da chi cantaua il Dorio, richiedeuà però non vna voce ordinaria; mà vn Baritono, ò simile voce piena, & sonora. Io direi dunque che ò per Iastio Platone intendesse quello, che fù poi detto HypoIastio, come per Lydio è certo che intese l'Hypolydio; ò pure che la mollitie, che gl'ascriue, non s'habbia



s'habbia ad intendere quanto al Tuono ( ch'era più tosto allegro, & spiritoso ) mà quanto alla diuisione delle voci qual douea elser in quel tempo, come si raccoglie da **Ateneo**, molto minuta; & per consequenza effeminata: ancorche la specie, che ci racconta **Aristide Quintiliano** non sia del tutto tale; mà più tosto intera, secca, & austera; perche intese della maniera vecchia, che come appresso vedremo, era molto diuersa dalla più moderna, **Ateneo** dell'*Harmonia Doria* scriue così *ἡ μὲν ἐν δωέως ἀρμονία τὸ ἀνδρῶδες ἐμφάνει καὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ διακεχυμένον ὃ δ' ἰλαρὸν ἀλλὰ σκυδρωπὸν καὶ σφοδρὸν ὅτε δὲ ποικίλον ὃ δὲ πολὺτροπὸν*. *L'Harmonia Doria* *veramente mostra hauere del Virile, e magnifico; & apparisce anzi seuera, & ueemente, che dissoluta, & allegra, & non molto variata, nè vaga*. Le quali cose ottimamente si riconoscono nella sua antica specie Enarmonica, riferita da **Aristide**. Et tali erano appunto i costumi di quella gente; che ne' **Lacedemonij** massimamente, di stirpe **Dorica**, lungamente si conseruarono. Il canto de gl'**Eolij** ( dice l'istesso ) era gonfio, superbo, & alquanto voto; cioè semplice, e secco, quale conueniua à quella Nation ( trà i popoli della quale i **Telsali** erano i principali ) che faceua gran professione di caualleria, d'hospitalità, di banchetti, e d'amori; huomini per altro non troppo astuti; mà sinceri, altieri, & audaci; quali potrebbonsi giudicare hoggi i **Lombardi**. Quanto a' costumi de gl'**Ioni** ( intende de gl'**Asiatici** ) dice che si scorgeuano manifestamente ne' **Milesij** ( principal Città di quel paese ) i quali erano corpulenti ( & perciò orgogliosi ) audaci, contentiosi, & pertinaci; non molto cortesi, & amici de' forestieri; & nel conuersare poco trattabili, & giouiali: onde la loro Musica ( parlando de gl'antichi Ioni ) non era nè florida, nè allegra; mà più tosto austera, & secca: nondimeno haueua non sò che del grande; & perciò molto si confa-  
ceua



ceua con la Tragedia. Contuttociò l'Armonia de' più moderni Ioni fù molto diuerfa da quella, & conforme à i costumi di quella gente ( che s'erano rammolliti assai nelle delitie dell'Asia ) diuenne poi molto lasciua, & effeminata. Mà prima di procedere auanti, qui noto alcune cose. Prima che è molto credibile, che quell'austerità di costumi de' gl'antichi Ioni in gran parte l'hauessero portata dall'Attica, quando trappassarono il mare; i popoli della quale non doueueno degenerare dalla qualità di quella terra; per lo più arida, & sterile; & poco frequentata da i forestieri. Secondo, che con quelle tre generationi Greche simbolizzano assai le tre principali nationi di Spagna. La Castigliana antica con la Doriese: la Portugheze con l'Eolia ( con la quale comunica anco assai nella proprietà della fauella; come in quell'Aon, che vfa spesso ) & l'Aragoneze con la Ionica. Terzo, che à torto è stato cassato in questa parte Araneo con tutti gl'antichi da vn moderno, che con questa mutatione del Tuono lassio ci vogliono dar ad intendere delle cantafauole; quasi che non sia credibile, che col mutarsi i costumi, & vspanze in vn paese, vi s'alteri anche la Musica. Non parue già così al Diuino Platone, & altri Sauij antichi; i quali giudicarono, non pure che s'alteri la Musica dalla mutatione de' costumi; mà che le leggi, l'vspanze, & i costumi riceuino grand' alteratione dal tramutarsi le Musiche; & l'Armonie in altra forma. E cosa assai nota, che nel Tuono Frigio si modularano i Ditiābi, poema, che si cantaua, e danzaua Coricamente al suono de' Pifferi nelle solennità di Bacco ( le lodi del quale per lo più conteneua ) con molto strepito & allegria; & talmente gli si confaceua quell'Armonia, che Filosseno, prouandosi, per tentare cose nuoue, di modularne vno nella Doria, non gli riuscì; mà tirato dalla natura di quello, fù costretto finalmēte à comporlo nella



la Frigia . Non starò poi à riportare quello, che raccontano alcuni de' marauigliosi effetti di tal' Harmonia; come dell'hauere guarito la sciatica; commosso Alessandro a prendere l'armi &c. perche altroue in più opportuno luogo ne hò discorso, & esaminato diligentemente il tutto . Appuleio *lib. 1. floridorum* queste proprietà giocondamente attribuisce à i varii Modi. *Tibicen quidam fuit Antig-nidas omnis vocula melleus modulator, & idem omnimodis peritus modificator, seu tu velles Aeolium simplex, seu Asium varium, seu Lydium querulum, seu Phrygium religiosum, seu Dorium bellicosum* : doue senza dubbio per Asium intese il Modo Ionico, ò Iastio : perche l'Ionia fù la principal parte dell' Asia minore propriamente detta . Al Frigio attribuisce l'aggiùto di Religioso, ò perche s'adoprasse assai ne' sacrificij; ò per esprimere quello, che i Greci ( & Luciano nel caso nostro ) dicono *ἰνδιον*; che più tosto vuol dire eccitatio al furore Diuino. Al Dorio poi attribuisce la proprietà di Bellicoso, prendendolo forse in vece di seuerò, & generoso . Luciano similmente par che diuarij vn poco, doue introducendo Timoteo Sonator di piffero, che da molti vtili auuertimenti ad Harmonide suo scolare; & gli ricorda nel sonare, che esprima le proprietà di ciascuna Harmonia; attribuisce alla Doria: *τὸ σμυδὸν* il graue, e maestoso : alla Frigia *τὸ ἰνδιον* l'infuriato : all'Ionica *τὸ γλαφυρὸν* il vago, & ornato : & alla Lidia *τὸ βακχικόν* il Bacchico: che pare, che sia il medesimo ch'il *τὸ ἰνδιον*, & non conuenga al Lidio . Mà credo che Luciano considerasse nell' Armonia Lidia l'acutezza del Tuono; che per cagione della tensione, gli dà viuacità : & anco il sentirsi allegra per cagione della specie; con che s'accosta quasi alla natura del Frigio: il quale è similmente allegro, e viuace; mà non tanto soaue . Offeruisi anco, che all'Iastio tutti d'accordo attribuiscono la vaghezza, ò varietà:



La quale si scorge anco nell'antica specie riferita da Aristide ( dico così, perche stimò, ch' egli c' habbia rappresentato il più antico, e semplice; & non il più moderno, e florido ) poiche trà pochi interualli vi si troua gran varietà; essendoui tutti i cinque minimi, & incomposti; che nascono da i tre Generi ( come notò Plutarco nel libro dell'E I ) La Diesi Enarmonica, il Semituono, il Tuono, il Semiditono, e'l Ditono. Quanto a quello poi che dice Cassiodoro per bocca di Theodoro Rè de' Gotti, che questo Tuono affortigli l'intelletto, & solleui la mente al desiderio delle cose celesti, ciò si deue annouerare trà quelle chimere, & imaginationi metafisiche, che da alcuni, così antichi, come moderni si recano in materia de' Modi. Più verisimile è quello che scriue Quintiliano ( & viene accennato anco da Tolomeo, & da Iamblico nella vita di Pitagora ) de' Pitagorici, che suegliatisi la mattina, hauessero per vltanza con l'Armonia Doria di scacciare la grauezza rimasta dal sonno; & eccitarsi à ripigliare i lasciati studi; & cò l'Ipodoria la sera rasserenare l'animo dalle cure, & fatiche del giorno; & placidamente prouocare il sonno: non che l'Ipodorio hauesse natura in tutto diuersa dal Dorio; come crede il Zarlino: mà perche la grauità istessa de' suoni è prouocatiua in certo modo della quiete, e del sonno. Et ciò mi si rendetanto più credibile, che i Pitagorici; come quelli, che per la maggior parte erano di schiatta, & di lingua Doriesi, fecero sopra tutti gl'altri grandissima stima di cot'al Harmonia; nè credo che all'altre s'applicassero. Questo è ben certo per testimonianza di Iamblico, ch'il loro Maestro preferì assai à gl'altri dialetti Greci, il Dorio ( come anco l'Harmonia Doria all'altre ) per hauer in certo modo dell'Enarmonico; & esser composto di vocaboli grandi, & sonori; in vece che l'Ionico, & l'Eolio, & molto più l'Attico



tico partecipauano assai dell'accentuatione Cromatica: le quali cose si dicono metaforicamente; mà con molta conuenienza; perche effettivamente trà i Modi principali chi hà maggiore simpatia con vn Genere, & chi con vn'altro. Clemente Aleffandrino seguendo l'opinione d'Aristosseno, vuole, che il Genere Enarmonico conuenga grandemente alle Harmonie Doriche (come alle Lidie si conosce proportionatissimo il Cromatico) & alle Frigie il Diatonico; perch'è più vehemente, & teso i Greci dicono *Syntono*, che non bene si volta dal Zarlino *acuto*; perche non è vn Genere più acuto dell'altro: auuenga che le corde (le mobili cioè) del Diatonico siano più tese, ò acute dell' Enarmoniche. trà le quali sono mezzane le cromatiche: & perciò scriue Aristosseno che ne i suoi tempi haueuano cominciato à diletтары delle modulationi più tese; *ἑωπιοτέραις μελοποιταῖς* per voler addolcire il canto; trattandosi anco assai nel Cromatico. Questo genere poi come diceuo, non minor proportionone hà col Modo Lidio, che l'Enarmonico, e'l Diatonico con gl'altri due: si come facendo la comparatione frà i tre Modi Greci, con l'Ionico hà conuenienza il Cromatico; & con l'Eolio il Diatonico. Hor vedute che habbiamo le proprietà diuerse, che s'assegnano a i Modi, non sarà se non bene, che andiamo ricercando se vi sono quelle cōtrarietà, e dispareri trà gli scrittori, circa il numero, & ordine loro, che alcuni si figurano; per hauer forse giusto pretesto di disprezzarli, & rifiutarli. Mà prima vorrei, ch'il discreto Lettore supponesse con noi alcune massime, & principij, tanto ragioneuoli, che non possono essere più; imperoche stabiliti questi, facilissimamente, & senza alcuna dissimulatione, s'accordano tutte queste pretese contrarietà. Primieramente si dee far gran differēza da quelli che *ex professo* trattano di Musica, & di proposito ne scriuono; à quelli,



che solamente di passo nè dicono qualche cosa; & per ornamento de' loro scritti; come alcuni Poeti, & Sofisti; poiche se trà i primi si trouasse qualche disparere, sarebbe da tenerne conto; mà non già trouandosi frà i secondi; ò sia in riguardo dell'vno con l'altro, ò de i professori di questa facoltà. Secondo si dee fare distinctione de' Tempi: perche ne gl'antichissimi i Modi non furono gl'istessi sempre che di poi così quanto al numero, come all'ampiezza de' Sistemi, ò quanto alla diuisione de gl'intervalli. Terzo deuesi auuertire la diuersità delle Sette; che trà i Musici Greci furono moltissime ( & molte se ne raccontano nel Comento di Porfirio sopra Tolomeo) & delle opinioni particolari, che molti hebbero circa questa parte. Quarto, debbiamo ricordarci, che molti vocaboli taluolta si pigliano in senso più generale, & talora in più ristretto, & particolare; secondo che torna à proposito; & che l'istessa cosa hauente diuersi vocaboli, si nomina bene l'pesso da chi con questo, & da chi con quello. Se bene dunque Platone fa mentione solamente di sei Modi, ò Harmonie, non segue però, che anco in quel tempo non uennero fussero più; mà tanti gli baltarono, & faceuano à proposito per lui: ò perche erano i principali, e quelli che comunemente s'adoprauano per le voci; riseruandosi gl'altri solo per gl'instrumēti; ò perche sotto alcuni di quelli, come generali, ne comprendeuano anco altri più particolari; come sotto il Frigio, l'Ipofrigio. Giulio Polluce non s'accorda altrimenti con Platone nel numero, e discorda ne' nomi; mà al contrario; perche nomina l'Eolia Armonia di più; nè alcuna è nominata da lui Continua: mà si bene Syntonolydia, come da Platone: & hà fallato l'Interprete; al quale non 'douea badare il Zarlino; mà al solo testo. Che poi Polluce non gli registri tutti, non è miracolo: perche non fù esattissimo scrittore; & secondo, che



che s'incontraua in vna cosa, ò in vn'altra leggendo i più antichi autori, le raccoglieua; senza curarsi di replicare qualche volta il medesimo; & di tralasciarne molte. Aristide Quintiliano poi è molto accurato, & doue parla de tempi antichi riporta quelli, che allora s'vsarono, e doue de secoli più freschi, gli registra tutti; come fanno Alipio, Martiano Capella, Censorino, Calliodoro, & simili, che *ex professo* scriuono di Musica, comunque si sia, ò in compendio, ò diffusamente: & se alcuni ne pongono 13. altri 15. già si è detto perche. Gaudentio, Bacchio, Cleonide (o sia Euclide, ò Pappo) e simili autori di compendij per ordinario ne pōgono sette; perche seguono in ciò il parere di Tolomeo; & doue ne nominano alcun altro, seguitano allora la dottrina d'Aristosseno, & de gl'Aristossenici; verbi gratia, detto Aristide, dal quale pare che tutti quei compendij, & introduttorij siano stati cauati. Luciano, & Appuleio fanno mentione solo de' principali; perche così tornaua più à proposito à quello che trattauano; come anco il non hauer nè meno rassegnato tutti questi. Quanto à Plutarco dice bene il Zarlino, che egli ne commemorò tre, come principali nel libro della Musica; mà potcua aggiugnere che nel libro de E I ne nomina cinque parimente principali, perche in qualche senso tali sono solamente il Dorio, Frigio, & Lidio; come più antichi diuersi, & fondamentali; & in qualche senso i cinque mezzani: ciascuno de' quali ha vn corrispondente di sopra, & vno di sotto. Quelli poi che mentouarono solo quelli tre Dorio, Iastio, Eolio; lo fecero perche aderirono à Heraclide; ancorche la pratica fusse contra loro. Or che se ne troui alcun altro singolarmente nominato da qualche autore; come il Missosfrigio di Clemente Alessandrino, ciò non rileua niente; perche sono, ò inuentioni, ò opinioni particolari; che non impediscono la corrente della



della dottrina, & pratica comune. Et così anco noi vediamo hoggi, che molti aggiungono à gl'otto Tuoni Ecclesiastici, quello che dicono Misto. Che poi vn Poeta, come Pindaro, ò Horatio, habbia fatto mentione d'vn Modo, & non d'altri; che importa questo? forse che così facendo, escludeuano gl'altri? Oh quante parole in darno sparse al vento! Maggior cagione di dubitare circa la proprietà de' Modi prendono alcuni da certi versi di Statio nel libro 6. Thebaid.

*Cum Signum luctus cornu graue mugit adunco  
Tibia, cui teneros solitum producere manes,  
Lege Phrygum moesta.*

Doue significa ch'era solito d'accompagnarsi i fanciulli morti alla sepoltura al suono del ritorto piffero Frigio la cui aria era mesta. Il che par che contrarij à tante autorità addotte da noi, che non assegnano altrimenti all'Harmonia Frigia, la qualità di mesta, & funebre; mà più tosto di spiritosa, & allegra. Io non dirò in risposta che in ogni Tuono, & Harmonia si poteuano, & si possono cantare, & sonar cose malinconiche, & allegre (mà con gran differenza però) e che anco nel Tuono Lidio, ancorche fusse più allegro del Frigio, furono cantate taluolta cose meste, & lugubri; mà quello che mi pare molto verisimile, è, ch'essendo i sonatori di piffero ne' più antichi tēpi per la maggior parte Phrygi di natione, come riferisce Plutarco; & chiamandosi però ne' funerali, v'adoprassero quella sorte d'instrumenti, che gl'erano più familiari; benchè non del tutto proportionati per quell'offizio; alche tuttauia doueuan rimediare, modulando arie il più che poteuano meste, e lagrimeuoli, in quel loro Tuono, & instrumenti. Mà se alcuno, non contentandosi di questa solutione, vn'altra ne recherà più verisimile, volentieri à quella m'appiglierò. Quàto all'ordine di numerare i Modi veramente



veramēte nō è Thema tale da perderci molte parole; per che anco il Zarlino confessa, che trà quegl'autori, che trattarono de' Modi incidentemente, non s'hà da por mēte, se v'è discrepanza; & io aggiungo, che ne meno frà gl'altri, che ne scrissero di proposito, importa molto che vi sia qualche differenza; poiche à chi piacque cominciare da gl'acuti; à chi da graui; & ad altri da mezzani, come principali, & più antichi. Or giudichi dunque il giudizioso Lettore se hebbe ragione il Zarlino di replicare due volte (cioè nel cap. 3. & nel 6. della quarta parte dell' Institutioni) che da queste assertioni de gl'antichi, quanto al numero, ordine, & proprietà de' Modi, *non se ne possa cauar altro, che confusione di mente.* Resta che vediamo hora come questi Modi da gl'antichi fussero adopinati. Se bene tutti gl'instrumenti si poteuano aggiustare ad ogni Modo, ò Harmonia, tuttauia v'era gran differenza: perche ad alcuni meglio si confaceua vno, ad altri vn'altro. Et però la Lyra, & la Cithara, che haueuano del graue, & del nobile; comunemente s'accomodauano alle cantilene Dorie; & gl'instrumenti da fiato alle Phrygie, e Lydie; & perciò molto à proposito disse Horatio.

*Sonante mistum tibijs carmen Lyra,*

*Hae Dorium, illis Barbarum.*

Benche vñ in ciò qualche licentia poetica; perche se quella mistione si faceua in vn medesimo tempo, la cantilena Dorica, & la Frigia, malamente si poteuano accordare insieme; perche questo è priuilegio de gl'hodierni pretesi Tuoni, di poterli accordare insieme. Mà ne gl'antichi, & veri Tuoni, non interuiene questo; poiche tra i corrispondenti, come trà il Dorico, & l'Ipodorio, ò il Misolidio, vi si può fare qualche accordo; & trà i dissimili appena; come trà il Dorico, e'l Frigio; & trà i disparati (per così dirli) nessuno; come trà il Dorico, e'l Lidio, ouero l'Ipolidio



l'Ipolidio. Porfirio nel comento sopra Tolomeo riferisce che i Citharedi di questi quattro soli si seruiuano, Iastio, & Iperiaftio; Lidio, & Ipolidio: & l'istesso vien confermato dall'innominato Compilatore delle cose di Musica ch'è nella Vaticana. La qual cosa à giuditio mio si deue intendere di quelli, che propriamente sonauano, e cantauano sopra la Cithara; benché questa voce *κίθαρις* cōprenda anco quelli, che sonauano di Lyra, & sopra essa cantauano; poiche pare verisimile, anzi è certo per altre autorità, che in questa almeno si sonassero i Modi Dorij, & Ipodorij &c. & tanto più, ch'era instrumento più graue. & di suono più profondo, & virile della Cithara, come attesta Aristide Quintiliano; & conseguentemente molto atto alle Melodie Dorie. Il medesimo Innominato scrive, che i Sonatori de gl'Organi Hydraulici (esso gli chiama *ὕδρευμας*) si seruiuano di questi sei, dell'Hyperlydio, Hyperiaftio, Lydio, Phrygio, Hypolydio, Hypophrygio: & che quei Musici che professauano l'arte del Ballo (*οἱ τῆς ὀρχήστῆς ἀρχαῖοι καὶ νεώτεροι μουσικοὶ*) adoprauano tutti questi sette, Hyperdorio, Lydio, Phrygio, Dorio, Hypolidio, Hypophrygio, Hypodorio: che sono i sette comuni, & riceuuti da tutti. Mà da quello, che riferisce dell'Hyperlydio, si conosce che furono messi in pratica anche li due aggiunti da gl'Aristossenici; benché tenuti comunemente per superflui. Nè è marauiglia; perche anco la Pratica hodierna gl'autoriza per molto vtili. Per essemplio i Cornetti, che chiamano alla Quinta, si direbbono da gl'antichi del Tuono Iperfrigio; & altri Instrumenti, che si dicono alla Quarta bassa, dell'Ipodorio. Il medesimo Innominato rapporta vna cosa notabile de' luoghi della voce; onde si conosce che gl'antichi Greci haueuano qualche cosa d'equiualente alle nostre quattro Parti, Basso, Tenore, Contralto, e Soprano: peroche dice, che i luoghi della voce



voce sono quattro, *ὑπὸ τοῦ* Hipatoide; nel quale colloca-  
uano cinque Tetracordi due Hypolydij, due Hypophry-  
gi, & vno Hypodorio. *Μεσοῦ* Meloide; nel quale ne po-  
neuan tre; Due Dorij, & vn Phrygio. *Νηπτοῦ* Nетоide,  
che ne comprendea parimente tre, due Missolidij, & vno  
*ὑπερβολοῦ*, cioè delle corde supreme. *ὑπερβολοῦ*, l'Iperboloi-  
de; che s'intedeua per tutto lo spatio che cominciava dal  
l'Hypermixolydio in sù. Le quali cose altroue più distin-  
tamente da me si dichiarano. Quì voglio anco notare che  
si come tutti i Modi più generali doueuan hauere i suoi  
flauti, ò pifferi particolari, così non era necessario, che  
gl'hauessero tutti gl'altri. Per essemplio trattandosi di due  
Tuoni correlatiui, i più acuti, ò più graui si poteuano so-  
nare con gl'instrumenti, che seruiuano à' mezzani, & prin-  
cipali; già che poca mutatione vi bisognaua fare; cioè di  
due b. molli, ò diefi  $\times$ : verbigratia il Tuono Missolidio  
si poteua sonare con poca difficoltà col flauto Dorio; va-  
riando solo le dita in due pertugi; quando benchauesse-  
ro voluto sonare in consonanza: imperoche quella  
sorte di flauto, che nel Dorio seruiua al Contralto, nel  
Missolidio poteua seruire al Tenore: & per il contrario  
nell'Hypodorio seruiua per Tenore, quella che nel Dorio  
seruiua per Basso. Polluce dimostra poi in queste parole.  
*Καὶ ἁρμονία μὲν αὐλητικὴ ἢ Δωρισί, ἢ Φρυγί, ἢ Λυδί, καὶ Ἰωνικῇ καὶ συντονολυδί-  
στῃ ἢ αὖθις ποσὶ ἐξῆς*, che in ciascuna di queste cinque Armo-  
nie, Doria, Frigia, Lidia, Ionica, & Syntonolydia vi fus-  
sero i flauti proprii. Et l'istesso credo dell'Eolio; benchè  
non vi sia nominata: poiche quella sorte d'instrumenti,  
come hoggi gl'Organi erano i fondamenti de' Tuoni, ò  
Harmonie, come dicemmo di sopra.



DISCORSO PRIMO  
DELL'INVITILE OSSERVANZA  
De' Tuoni, ò Modi hodierni.

*Al Signor*

**GALEAZZO SABBATINI**

*A Bergamo.*



**E** bene dal saggio, che hò dato fino adesso dell'Eccellenza de gl'antichi Tuoni, si con la dottrina, & consideration loro; come con gl'instrumenti nuoui, & modulationi, che sopra di essi v hò fatto comporre: & che à gl'huomini di perspicace intelletto douerebbe bastare l'occasione, che hò dato loro di considerare da se la confusione & poca vtilità di questi moderni; e'l gran perdimento di tempo, che portano seco, con tante regole, & eccezioni; riconoscendo in somma, che altro non sono che vn'ombra de gl'antichi; tuttavia perche tutti non arriuanò così subito à comprendere queste cose; & molti nò si partono così presto da certe loro opinioni inueterate, benchè le riconoschino per false, hò giudicato bene di ristringere in vn Discorso à parte alcune mie obseruationi intorno à questa materia; sottoponendole massimamente,  
al



al giuditio di V. S. la quale hà vnito in così eccellente grado la parte historica, & speculatiua di questa nobilissima professione, con la pratica, & operatiua; & nel viaggio, che fece ultimamente à Roma, si compiacque di vilitarmi, & farmi partecipe della sua amicitia: la quale però non intendo, che gli serua di motiuo à celarmi gl'errori, che vi possono essere; perche non gliel'inuiò, come ad amico; mà come à giudice competente; acciò se gli pare che i veri, & antichi Tuoni meritino d'essere rimessi nel possesso, che ingiustamente gl'è stato leuato da questi nuoui, & adulterini; con l'autorità che possiede meritamente trà i Musici, vi s'adopri tanto più volontieri: dichiarandomi però, che l'intention mia non è d'introdurli nelle cose Ecclesiastiche; alle quali meglio è diceuole quella sorte di Musica semplice, & posata, che si sente nel Canto Piano, & in qualche parte del Figurato, che questa altra patetica, lasciua, & variata: poco in vero conueniente alla Christiana grauità, & modestia. che più presto mi pare, che troppo se gli sia attaccato à questo stile, di quella mistura di Tuoni, che sotto nome di Melodie Cromatiche da 100. anni in quà s'è introdotta. Hor per venire al proposto ragionamento, dico primieramente che gl'hodierni impropriamente sono chiamati Tuoni; non gli conuenendo in senso alcuno questo nome, come si può vedere da i quattro significati che hà questa voce appresso Cleonide Musico Greco nel suo Introduttorio, & Aristide Quintiliano; autori senza fallo autentici in questa arte: il primo de' quali dinota vna voce, ò suono; come quando i Poeti chiamano la Lira *Heptatonos*; perche hauea sette corde. Il secondo si piglia per vn'interuallo; cioè la differenza, ò eccelso della quinta, sopra la quarta. Il terzo significa vn'Armonia, ò Constitutione di voci diuersa dall'altre nel graue, & nell'acuto; come è il Dorio,



Frigio &c. Il quarto è quando noi diciamo che vno canta  
 in tuono più alto, ò più basso, cioè forte, ò piano, come  
 quando Vitruuio dice, che i *Citharædi cum superiore tono*  
*volunt canere, aduertunt se ad sene valuas, & ita recipiūt*  
*ab earum auxilio consonantiam vocis*. Or che nessuno di  
 questi sentimenti conuēga à i moderni Tuoni, e manifesto  
 perche se bene si segnano con chiaui più alte, e più basse  
 nella Scala, ò Sistema, questo però poco importa: per-  
 che d'ordinario non si cantano in voce, ò tensione più a-  
 cuta, ò più graue. E se talvolta ciò si fa, è per accidente;  
 & non con quella distanza, che mostrano d'hauere l'vno  
 con l'altro, che se talora s'accompagna il canto con l'In-  
 strumento, si cerca quanto si può di cantare ogni sorte di  
 modulatione nel istesso Tuono, & nel più commodo: e  
 se si trasporta detta modulatione nel graue, ò nell'acuto,  
 ciò si fa à capriccio; & non con quella distanza, che natu-  
 ralmente hà l'vno dall'altro: anzi il più delle volte quelli  
 che si segnano in chiaui più alte, si cantano più nel graue,  
 & al contrario. Dico di più, che se bene si cantassero in  
 quell'istessa tensione, che mostrano le loro chiaui; per  
 esempio l'ottaua di *D la, sol, re* (ò Tuono primo) vn  
 interuallo di tuono, ò seconda maggiore, più graue della  
 specie d'*E la, mi* (ò terzo Tuono) non per questo meri-  
 tano il nome di Tuoni: perche non essendo altro che par-  
 ti d'vn medesimo Sistema, la continuatione che fa vn'ot-  
 taua con l'altra, compone quasi vna modulatione mede-  
 sima: la quale se noi consideriamo intera, non si dirà mai  
 che non si canti nel medesimo Tuono; se partitamente;  
 anco molte Salmodie d'vn solo versetto, benche ristret-  
 te frà poche corde, hanno la prima particella più alta, ò  
 più bassa di Tuono della seconda. Nè vale à dire, che  
 non si possono chiamare di Tuono diuerso; perche non  
 procedano per due diuerse ottaue: poiche poche moda-  
 lationi



lationi si trouano , ò siano sacre , ò profane , che non eccedino , ò siano più ristrette dell'ottaua; & tuttauia se gli assegna vn Tuono particolare. Delche accorgendosi quegli istessi , che ò gl'hanno multiplicati, ò fattoci particolare studio , confessano impropriamente chiamarli Tuoni. Vedasi il Glareano libro primo cap. 11. Gregorio Fabro lib. 1. cap. 17. Il Tiard nel solitario secondo. Il Salinas lib. 4. & altri. Male anco gli conuiene il nome di Modo ( nè altro significa *Modus* appresso i Latini, che *Tropus* appresso i Greci; & in nostra lingua *Maniera* ) perche non è tanta la diuersità trà ciascuno di loro ( almeno in molti ) che si renda quasi sensibile. E qual diuersità mai si sente trà l'ottauo , e'l primo ? senza parlare de i dodici. Mà che dico dell'ottauo , & del primo ? qual differenza s'ode frà il primo , e'l secondo ? Mi diranno, ch'il secondo è più graue vna quarta , & di specie diuersa . Rispondo che l'essere più graue di nome , e non d'effetti ; & ( mi dichiaro meglio ) il notarli più graue , & cantarli nell'istesso modo , non rilieua niente, perche è giusto come dire che alcune combinationi di vocali , che si proferil cono con vn semplice suono, siano distongi. Che siano poi di specie diuersa , come lo conoscerò, se la modulatione non v'arriuerà, ò palserà le otto voci ? come lo conoscerò , se in vna modulatione assai lunga vna delle due estreme corde , che rinchiudono quell'ottaua , vna volta , ò due solamente si tocca ? Mi risponderanno, che bisognerà guardare alla cadenza finale. Or questa sì ch'è vna delle più strane cose del Mondo , & proprio come dire , che per discernere vn Leone da vn Cauallo , bisogni guardarli la coda . che se al pouero animale sarà stata tagliata, non si potrà conoscere di quale specie sia ? & se alla modulatione mancherà l'ultima nota , non s'hà poter discernere di qual Modo è composta ? Infelici Modi , se non s'hanno à poter riconoscere



scere dal procedere loro, & da quelle differenze speciali, ò-generiche, le quali si sentono diuerse nell'arie, che si cantano. Or perche queste diuersità procedono dalle quattro specie di quinta, prima *mi, fa, sol, re, mi*; seconda *fa, sol, re, mi, fa*; terza *ut, re, mi, fa, sol*; quarta *re, mi, fa, sol, la* (le quali distingueuano con buon ordine li quattro Tuoni antichi Ecclesiastici, come si può vedere appresso il Gaffuro) fino à quel termine le cose caminauano bene. Poiche quei quattro Modi, ò maniere (che così molto meglio s'appellauano, che Tuoni) erano sufficientissimi a differentiare ogni, & qualunque sorte di Salmodia; ò altra modulatione Ecclesiastica: massime le più antiche de' Salmi; Inni, & Antifone, che nella primitiua Chiesa pare che solamente si cantassero. Et si deue credere, che in quel tempo ancora fossero detti quattro Modi da quei sapientissimi, & santissimi huomini, Ambrosio, Gelasio, Gregorio, & gl'altri, offeruati, & stabiliti; poiche in effetto cõtengono tutte le diuersità di cadenze (alle quali massimamente si guarda) di semituono, d'un tuono, di due tuoni, di tre tuoni: cioè di *mi, re, ut, fa*. Et non si può negare che in dette Salmodie, & altre modulationi Ecclesiastiche antiche, non si senta gran diuersità d'aria: la quale da altro non nasce che dalla diuersa collocatione de' tuoni, & semituoni: & questo è il Modo che Bacchio definisce breuemēte così *ποικίλος ἐν μέλει σχῆμα*: cioè una specie di vocitabili frà loro connesse: Or tanto più doueuan contentarsi quei Musici antichi moderni delle quattro specie di quinta, senza voler sottilizar più inanzi, & ricercare quelle dell'ottaua, per multiplicare detti Tuoni inutilmente; quanto essendo stati introdotti principalmente per i Salmi; l'intonationi di questi più tosto si suol trattenere dentro i termini della quinta, che dell'ottaua. Mà che dico i Salmi? i bal-  
li



li hodierni, & l'altre canzoni più arlose, dentro questi medesimi termini, poco più, ò manco, si contengono. Non dico però che non fusse à proposito di constituirli nell'ottave intere, come fecero; assegnando quella di *D la, sol, re*, al primo; di *E la, mi*, al secondo; di *F fa, ut*, al terzo; & di *G sol, re, ut*, al quarto: mà che non douevano passar più oltre; già che in queste quattro ottave si rinchiudono tutte le quattro specie di quinta. e se pure voleuano aggiugnere à ciascuno vna quarta nel graue, non douevano curarsi per questo di multiplicare il numero loro; mà più presto formarli d'vna Vndecima ciascuno; quale era anco l'estensione de' più antichi Greci; come offeruò Tolomeo lib. 2. cap. 6. la qual diuersità bastaua per ogni sorte di Musica, così Ecclesiastica, come profana: estēdēdosi il primo da *A* fino al *d.* il secōdo dal *B* fino al *f.* il terzo dal *C.* fino al *f.* & il quarto dal *D.* fino al *g.* E pure anco in questa maniera si circolaua di quarta in quarta. Mà l'ambitione di coloro, & il prurito, che haueuano d'imitare i Greci, fece che vollero, come loro, chiamare l'ottaua *A*, *a. plagius proti* (plagale del primo) l'ottaua *B*, *b. plagius deuteri* (plagale del secondo) l'ottaua *C*, *c. plagius trisi* (plagale del terzo) l'ottaua *D*, *d. plagius tetarti* (plagale del quarto) & così il secondo principale, diuentò terzo, il terzo quinto, & il quarto settimo; & l'ottauo con gran disordine (perche diede poi occasione di multiplicare gl'altri quattro) si trouò hauer la medesima specie del primo. Nè di questo si contentarono quegli Arcimusici antichi moderni, così Greci, come Latini: mà vollero di più nominarli con quegli speciosi vocaboli, di Dorio, Frigio, Lidio &c. o persuadendosi che fossero i medesimi (come si puo credere de' Latini che furono più rozzi, & ignoranti) o pure parendogli à quelli molto simili; come douettero forse giudicare i Greci, ap-  
presso



preſo i quali reſtaua pure in quei tempi qualche ſcintilla  
 dell'antica eleganza, & dottrina. Mà ne' noſtri per molti  
 ſecoli doppo l'inuaſione de' Longobardi, regnò talmente  
 l'ignoranza, che ſi perſe quaſi ogni notitia dell'antica Mu-  
 ſica. E come ſolo Boezio ſi leggeua; queſti nè anco era  
 inteſo troppo bene, come la lettura ſola di quegli autori  
 moderni, che ci ſono rimaeſti, ne può far fede; parlo di Gui-  
 done Aretino, Bernone Abbate Augienſe, & ſimili au-  
 tori, per lo più Tedefchi, e Franceſi: d'alcuni de' quali ſi  
 troua qualche opera, più conſiderabile per curioſità, che  
 per vtile che ſe ne caui: & de gl'altri il nome ſolo c'è reſta-  
 to. Or facil coſa è, confrontando coſtoro con Boezio, il  
 vedere, che quanto v'è di buono, tutto l'hanno pigliato di  
 peſo da lui; e che, ſe la ſpecie dell'Ipodorio ſi troua ſola  
 drittamente collocata frà le corde A, a, non è marauiglia;  
 perche Boezio eſpreſſamente l'aſſegna trà la corda Me-  
 ſe, & la Proſlambanomenos. E ſe l'altre non ſi raffrontano  
 co i Modi antichi nè meno debbiamo marauigliarcene:  
 perche non era loro facile il comprendere il vero ſenſo  
 di quelle parole. *Has igitur conſtitutiones ſi quis totas*  
*faciat acutiores, vel in grauius totas remittat ſecundum*  
*ſupradictas Diapaſon conſonantie ſpecies, efficiet Modos*  
*ſeptẽ: quorũ nomina ſũt hæc: Hypodorius, Hypophrygius &c*  
 mentre la pratica di eſſi Modi molti ſecoli prima s'era diſ-  
 meſſa, ſi ne gl'inſtrumenti, come nelle voci. Onde auuen-  
 ne che per li Modi antichi, furono preſe le ſette ottaue che  
 cominciano d'A re, all'in ſù, in vn medefimo Sistema, ò  
 Scala; non potendo cader loro in penſiero, che ogni Mo-  
 do, haueſſe il ſuo Sistema particolare. Et i più moderni:  
 i quali conobbero, che Boezio parlaua d'alzar gradatamẽ-  
 te i Sistemi interi, ſi credarono non vi fuſſe altra diuerſità  
 di quella che conſiſte nel graue, ò nell'acuto; la quale è  
 differenza di Tuono ſemplice; & non d'Armonia, o Mo-  
 do



do all'antica. Vedasi il Zarlino al lib. 6. de Supplem. cap. 4. Il Gallilei & gl'altri migliori scrittori. Dunque da i falsi presupposti di quei Musici antichimoderni doueremo noi cauarne due cose : l'vna è che se tanto hebbero à cuore di praticare gl'antichi Tuoni; benchè n'hauessero così poco bisogno, ment: e allora non si praticaua quasi altra musica, che l'Ecclesiastica; molto più deu e premere à noi il ristaurargli, e vederli ridotti nel primo stato : mentre in questo dottissimo secolo fiorisce tanto la Musica Secolare; & la Scenica massimamente hà cominciato à risorgere. l'altra è, che se quelli che accrebbero i Tuoni da quattro fino à otto, non hebbero altra mira che d'imitare gl'antichi, non essendo riuscito questo loro fine, sarebbe espediente di ridurli al numero di prima; per sfuggire vna infinità di regole vane, & d'inutili osseruazioni; che senza proposito ingombrano la memoria de' poveri studiosi. Quelle quattro specie di quinta, d'ottaua, ò d'vndecima ( che tutto torna al medesimo ) le quali si vedono nella sottoposta figura



potrebbonfi acconciamente chiamare *Modus Doriacus*, *Mixolydiacus*, *Lydiacus*, & *Phrygiacus* : Perche sono sembiance de' Modi antichi, & non gl'istessi. Et non  
Hh darebbe



darebbe fastidio , che si cantassero , come si fa, nell'istesso Tuono di voce; anzi così torna meglio; perche alla natura, ò proprietà di queste specie, ò Modi, non si confà quella distanza, che tengono l'vno dall'altro. Per essemplio nò conuiene al Modo Missolidiaco, ò secondo, il cantarsi vna seconda più alto del Dorio (che supponghiamo si canti nel Tuono più naturale , e comodo) perche prenderebbe la modulatione più spiritosa, & allegra, contro il suo genio , e proprietà ( i Greci lo dicono *ἰδός* ) anzi meglio li starebbe , che si cantasse vn tuono, ò mezzo tuono più graue del primo, ò Doriaco: quanto era distante il Missolidio sotto il Dorio ne gl'antichissimi tempi (che così la lā guidezza gl'accrescerebbe mestitia) ò pure vna quarta più alto , come fù ne' tempi più floridi : perche questa grandiuersità d'acutezza ( che poco conuiene ad vna medesima voce ) è atta ad esprimere le strida, & i lamenti molto disperati, e lugubri. E ciò serua per essemplio anco de gl'altri. Queste quattro specie d'Vndecime, ò Diapason diatessaron S. Bernardo le chiama *Manerias* nella prefazione, che si troua dell Antifonario Cisterciense ricorretto da lui : la quale m'è stata cortesemente comunicata dal dottissimo Signor Leone Allatio ; volendo che ciascuna abbracci due Modi, come egli li chiama più volentieri, che Tuoni.

Mà tornando vn passo adietro ; acciò meglio si conosca la confusione, e perdimento di tempo , che porta seco quest'osservanza de gl'hodierni Tuoni; vediamo vn poco, quanto siano facili à riconoscersi nelle modulationi, per le quali furono ordinati. Confessano i più periti di questa professione, come P. Mailard Maestro di Cappella di Tornay in Fiandra, autore per altro di qualche eruditione , e giuditio ( il quale vn grosso volume compose solo per prouare, che i xii. Modi



di sono diuersi da gl'otto Tuoni ) che non si possono conoscere le Intonationi de' Salmi, senza mirare alle Antifone di ciascuno ( perche contengono più corde; & cominciano sempre dalla nota dominante di quelli ) riguardando massimamente alla nota finale : perche senza questa non si farebbe niente . Or quando i Salmi si cantauano , senza antifone , come nella primitiua Chiesa ( ilche pare, che si caui da Balsamone sopra il canone 17. del Concilio di Laodicea ) ò se non si cantassero più, come si potrebbe in ciascuno discernere il Tuono , ò Modo loro proprio ? E che strana regola è questa , che per conoscere la specie d'vna cosa, bilogni attaccarla ad vn'altra! Questo è appunto ( per stare sù la medesima comparatione di prima ) come se , per conoscere vn'animale diuiso per il mezzo, non bastasse la parte dinanzi con la testa , senza vnirli la parte di dietro! . Tralascio molti versi Leonini, che vñano per aiuto della memoria in tante loro regole , e precetti. Mà vorrei che mi dicessero, come l'intonatione, ò Aria (poiche Intonatione chiamano la prima parte d'vna Salmodia) del terzo Tuono, sia della specie d'E *la* , *mi* : poiche se guardiamo alla nota dominante , questa è C. *sol*, *fa*, *ut*: se al Sistema, vediamo la modulatione compresa frà questa quinta G, D: *ut*, *sol*. le quali cose sono contrariissime alla specie, ò Modo d'E *la* , *mi* . La seconda Salmodia similmente la riducono alla specie d'A *la*, *mi*, *re*; benchè la nota dominante sia F; conforme di natura al C. e'l suo Sistema questa quinta C. G; *ut*, *sol*, simile alla sopradet. ta ; & parimente diuersissima da questa *re*, *la* , propria del primo, & secondo Tuono . Mà se guardiamo, mi diranno, all'ultima nota dell'antifona il tutto si salua . e senza questo puntello tutta la fabrica di tante loro regole anderebbe à balso . Mà parebbe pur ragioneuole, ch'il Tuono, almeno separato dal Modo , douesse esser giudicato dalla



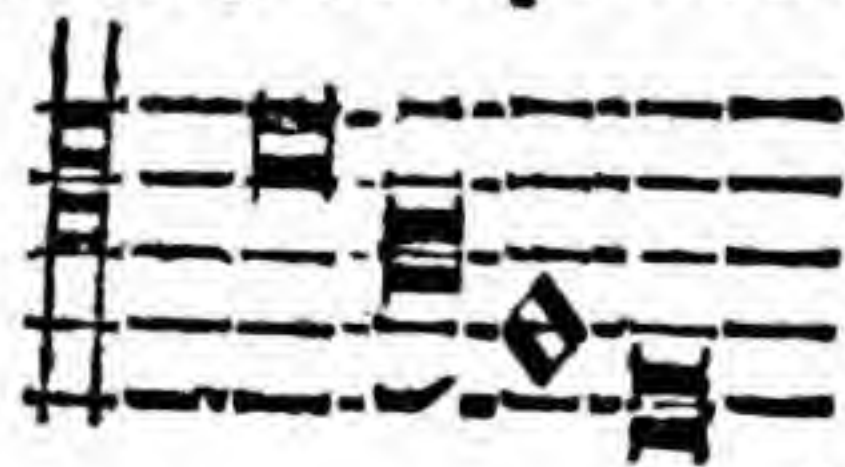
nota dominante, nella quale si trattiene più la modulatione; & pure nè in minima parte ciò riesce: perche hauendo per esempio il primo Tuono la nota dominante A *la, mi, re*; & il secondo F *fa, ut*, vi si vede la distanza del ditono; & non della quarta. Et se vogliamo fare qualche paragone trà gl'Autentichi medesimi, dominando l'A *la, mi, re*, nel primo, *la corda b mi*, douerebbe dominare nel terzo; & non la C. *sol, fa, ut*; ch'è distante per terza. E quanto meglio farebbe, mirando, come vorrebbe il douere, insieme alle Cadenze, Nota dominante, e Sistema della semplice Salmodia, farne il giuditio dalle quattro specie di quinta: che così facilmete riconosceremo, che la prima, e settima Salmodia, sono della prima specie ò *Modus Doriacus*. La quarta della seconda specie, ò *Modus Mixolydiacus*. La seconda, & terza, della quarta specie, ò *Modus Phrygiacus*. La quinta, & ottaua partecipano della terza, & quarta; cioè del Modo Frigiaco, e Lidiaco: & la sesta può essere dubbio se sia della terza, ò della quarta specie; per contenersi frà tre corde sole. Et però non sò intendere, come hauendo così poche corde, sia atta ad esprimere cose amatorie, & lamenteuoli, come dice il Zarlino: & che sia poi tanto contraria al suo Modo; ch'è la specie di G. *sol, re, ut*, diuisa da C. *sol, fa, ut* (che secondo lui è il secondo) mentre questo, come egli afferma, è tanto allegro, che i Compositori, quando vogliono fare vna cantilena allegra, nõ se ne partono. Mà forse alcuno si marauiglierà della specificatione, ch'io fò de' quattro Modi principali: parendo loro, ch'io contradichi à i miei medesimi principij; & alle specie, che gl'assegnano gl'antichi Musici Greci; mentre io assegno, per esemplo al Modo Dorio, ò Doriaco, la specie D, d. con gl'Ecclesiastici, & non questa E, e; ch'io attribuisco al Mixolidio. Mà di ciò niuno si marauigli: perche, se bene



bene l'ottava D, d. considerata semplicemente è anzi Frigia, che Doria; tuttaua diuisa dalla corda A, è più tosto Doria: essendo che la sua parte principale è la quinta *re, mi, fa, sol, la*; propriamente Doria; & non la quarta *re, mi, fa, sol*; propria del Frigio: onde è che gl'antichissimi Greci, come nota Aristide Quintiliano, costituivano il Modo Dorio in questa nona D, e. E per l'istessa ragione l'ottava E, e. più tosto è Mixolidia, che Doria, quando è diuisa dalla corda *h mi*, & non da A *la, mi, re*, per essere la quinta *mi, fa, sol, re, mi*, speciale del Mixolidio. Perciò queste quattro ottaue con l'aggiunta delle loro quarte da basso, dimostrano meglio la loro speciale forma, e maniera: perche l'A, è propriamente corda Doria; il *h* Mixolidia; il C. Lidia; & il D. Frigia. Il tramutar poi queste specie dal *h* quadro al *b*. molle, non solo, non gli varia i Modi; mà più tosto li forma più puri, & proprij. Perche l'ottava D, d. si muta in questa A, a; che è più speciale del Dorio; la E, e. in questa B, b; & così l'altre. Mà ne gl'hodierni, & comuni, massime volendone otto, ò dodici; questa corda *b* più tosto serue per accrescere le difficoltà, & i contrasti; mentre l'vno tiene, che muti il Modo, & l'altro nò: & alcuni grauemente si dolghino, che molti canti Ecclesiastici siano stati temerariamente mutati, per causa di detta corda: *per quam* (dice S. Bernardo nella sopradetta Prefazione) *multis erroribus Muscam maculauit ineptorum presumptio*. Ne minori contrarietà d'opinioni si trouano circa quelle voci, che oltre l'ottaue, quasi per vna certa licenza, si concedono à i Tuoni, di sotto, ò di sopra: essendoci alcuno in ciò più ritenuto; altri più largo, & liberale; senza assegnare però alcuna ragione sufficiente, & adeguata dell'opinione loro. Et in questo proposito hò notato, ch'in vn trattato manoscritto di musica assai antico nella Libreria Vaticana



ticana Vol. 1471. si dice, ch'il primo Tuono hà sopra la sua ottava vn tuono propriamente, & sotto, vn tuono per licenza. Item di sopra vn semiditono per licenza. Onde si vede, che ne meno in quei tempi erano d'accordo in questo. mà molti più dispareri in questo fatto si possono vedere appresso il Glareano lib. 2. De' dodici poi, che diremo? Se poca varietà si troua trà gl'otto, molto minore; & quasi nessuna, trà i dodici si riconosce. E se nelle semplici modulationi ( cioè senza concento ) quale è il canto piano, & Ecclesiastico, questa multiplicatione si reputa per inutile, molto più vana, e superchia si deue giudicare in riguardo de' concenti, ò compositioni di più voci; ne quali non si possono discernere i sette Modi; non che i dodici, senza mirare alle corde finali; con ridicola, & fallace congettura: dico ridicola, per le cagioni allegate di sopra, fallace: perche se il Compositore per qualche suo capriccio, ò per alterare l'aria di qualche soggetto, che ciò richieda, l'ultima cadenza sola farà, per esempio, nel primo, & secondo Tuono; & tutte l'altre nel terzo, & quarto, molto male si potrà fermare il giuditio sù l'ultime note. Di piu par superflua diligenza l'assegnare per corde cadentiali le mezzane della quinta; non solo perche sempre sono d'un Modo diuerso dalle principali, che rinchiudono, ò diuidono l'ottava; mà perche senza mentouarle ogn'vno sà che in vna cadenza la quinta si può diuidere da vna delle parti del concento ( siano pure tre, quattro, o quante si vuole ) purchè l'ordine delle Consonanze lo comporti. Secondo; perche se si disporranno tutte le dodici specie con le quattro corde cadentiali, compreseui anco quelle; verbi gratia, nel primo,



nel



nel graue : & altre , come poco grate , faranno anch' esse dispreghiate ; come quelle che hanno la terza minore da basso , o la terza maggiore sotto la quarta : à talche il numero si ridurrà à molto poche. Quale sproposito è dunque il moltiplicare i Modi , specificandoli con quelle diuisioni essenziali , la maggior parte delle quali restino inutili , e vane? Terzo, il piu delle volte in alcuna delle Parti si mette il  $\Sigma$  Cromatico; con che si muta il sito delle due terze; ponendosi di sopra, quella , ch'era di sotto: onde se la diuisione della quinta è parte della cadenza; questa per conseguenza si muta; & mutandosi la cadenza, si muta il Modo: perche se anco nelle voci di mezzo, si muta il Modo ; cò l'aggiunta del segno  $\Sigma$  ( ilche non auuiene al Tuono come si puo vedere nel Compendio facc. 33) molto piu ciò segue nelle cadenze : le quali maggiormente diuersificano l'arie , che nel progresso delle cantilene . Che diremo poi d'alcuni , che hauendo composto varij concerti à piu voci , secondo i dodici Modi , per mostrarsi intelligenti, vno chiameranno del primo, l'altro del secondo? E come crederemo , che possino differentiare i plagali da i suoi Autentici? se vogliono che si rimiri all'vltim a noa del Basso ; oltre che le note non sono se non sette, o otto, & i Modi dodici, à cio s'opponne la regola, che la piu graue nota dell'autentico debba anco seruire per la cadenza del suo plagale; che fanno dunque (vedete di gratia la sottigliezza d'alcuni Contrpuntisti) fanno finire il Basso del Plagale in ottaua piu sotto ; acciò la modulatione sia piu graue , che nell' Autentico *Sed de octauis idem iudicium* . Dunque &c. Non deuo poi passare con silentio vn'altro errore de' Moderni in materia de' loro Modi ; di giudicare piu presto la proprietà, & natura loro in riguardo del concento , che della Melodia ; come quando il Zarlino, dice ch'il terzo Modo hà vn certo mezzano effetto trà il mesto,



meſſo, e l'allegro, per cagione del Semiditono, che s'ode nel concento ſopra le corde eſtreme della Diapente, & della Diateſſaron; imperoche ſi ſentono diuerſi, l'vno dall'altro in virtù del lor ſemplice procedere, & aria; ſenza conſiderarui le conſonanze, & l'accompagnamento di più Parti. Et altrimenti vna melodia ſola, non accompagnata da altre voci, ò inſtrumenti, verbigratia vna Salmodia, non hauerebbe proprietà alcuna particolare d'allegro, meſſo &c. E pure molto meglio ſi conoſce la natura, & proprietà de' Modi in vna voce ſola, che in concento di molte. Oltre che la ragione del Zarlino poco rilieua, anco ſecondo le maſſime de' Moderni, che vogliono, che dalle cadenze ſi giudichino, & ſi diuerſifichino i Modi: poiche il Semiditono nelle cadenze non ſi pone di ſotto: doue non ſolamente rende il Concento meſſo; mà dimoſtra certa terminatione imperfetta. Non ſia dunque marauiglia, ſe hauendo coſì poca differenza trà loro, queſti noſtri Modi, il Gallilei diceſſe, che nel noſtro modo di comporre, ſono troppo due Modi; non che otto, ò maggior numero: & ch' i Muſici d'hoggi confeſſino, che ciaſcun Modo ſi può accomodare ad ogni coſa; come anco dice il Glareano nel lib. 2. cap. 27. ch'è vn dire tacitamente, che non ſono d'alcuna vtilità. Or queſte repugnanze, incertezze, & confuſioni, conſiderate da alcuni ſono cagione, che non ſi quietano altrimenti in queſto numero: perche à chi paiono troppi; & à chi pochi: eſſendoci ſtati inſino di quelli, che non ci vorrebbono altra differenza, che del *b* quadro, & del *b. molle*; mediante la quale ſi perſuadono, che i Modi ſiano due ſoli: non auuertendo, che coſì più preſto ſi riducono ad vn ſolo: poiche l'iſteſſe modulationi, che ſi cantano per *b. molle*, con mutar la chiaue ſi poſſono cantare per *b* quadro. Altri ne ammettono parimente due ſoli; mà vorrebbono



rebbono, che la differenza si prendesse dall'hauere il concento nella parte più graue la terza maggiore, ò la minore, come se i Modi non si potessero conoscere, senza il concento; & se le modulationi, per essemplio della specie di *D. la, sol, re*; & d'*E. la, mi*, non hauessero grandiuersità trà loro; ancorche amendue habbino la terza minore di sotto. Altri per il contrario vorrebbono, che si multiplicassero di numero, cò far distinctione del diuerso sito del tuono maggiore, & minore; come se si facesse frà loro differenza nelle melodie, & sinfonie; & quando anco si facesse; fusse tanto sensibile, che potesse fare diuersità di Modo. Oltre che pongono alcune combinationi, nelle quali molte consonanze false s'incontrano, in sino trà le corde simili per natura; come trà *F. & C*, & trà *G. & D*. Altri per multiplicare ambiziosamente le specie d'ottaua, ne recano alcune; nelle quali si continuano sino à quattro tuoni; & due semituoni sono distanti vna terza: non auuertendo, che solo in qualche passo d'vna melodia si trouano queste progressioni insolite d'interuali; & non per tutta la modulatione: & però non possono formare vna particolare specie d'ottaua, ò Armonia. Altri poi vi sono, che sei Modi costituiscono: altri quattordici: altri noue; altri ventiquattro. Mà meglio pigliano la cosa per il suo verso i Sonatori di Liuto; i quali tanti Modi, ò Tuoni assegnano quante sono le specie dell'ottaua, e quante corde diuerse entrano in essa: benchè ne' Modi, ò specie simili, & simbolizanti si seruino (& con molta ragione,) indifferentemente delle cadenze proprie di questo, & di quello. Il che riuiene quasi à quel che, dice il Glareano de' Liutisti de' suoi tempi, che si seruiuano di tre Modi soli, cioè dell' *ut, re, mi*: che sono le note cardinali, & differenze de' gl'antichi tre, & generali, *Li. dio, Frigio, Dorio*. All'incertezza delle opinioni aggiun-

I i      gafi



gasi l'incōmodità delle Trasportationi ; senza le quali poche compositioni hoggi si cantano ; la qual cosa reca qualche disturbo à i Sonatori ; massime , quando le trasportatione sono di quelle più difficili, come di seconda, di terza minore , & maggiore . Oltre che pare vna grande stravaganza, che i concetti segnati dal Compositore più graui, trasportati poi, si cantino per ordinario più acuti di quelli che non si trasportano ; mà si cantano semplicemente, come stanno . Per essemplio questo Madrigale del Palestrina , anzi del Petrarca, *Vergine pura* si canta à Roma, & nel resto d'Italia, come stà . Or supponendo , che si canti, come si fa , nel Tuono Dorio , & più comodo à tutte le parti , douerebbe quest'altro *Vergine saggia* ( il quale perche è segnato all'alta , come dicono , & riuscirebbe troppo scommodo , se si cantasse , come stà ) nel trasportarsi alla quinta bassa, ch'è la maniera più consueta di trasportatione, cantarsi nel medesimo Tuono di *Vergine pura* : ilche se succeda, si giudichi dall'estreme note graue , & acuta, di tutto il Madrigale , & di ciascuna Parte ne gl'essemplij, che seguono . Imperoche trasportandosi il Conento vna quinta più giù, la più graue corda di esso si trouerà essere *F fa, ut* : la quale se è nel Tuono più comodo , & Dorio, quella non potrà essere dell'istesso ; mà dell'Ipoiafio . Mà se alcuno mi dira , che facendosi la trasportatione di quarta sotto, allora il Madrigale *Vergine saggia*, tornerà nell'istesso Tuono di quello di *Vergine pura* ( come nell'esempio si vede ) io replicherò che se così quei due si canteranno nel Tuono Dorio, quest'altro *Vergine chiara* (il cui Basso scende fino in *F fa, ut*, due toni più giù) non si canterà altrimenti in quel Tuono comodo , & Dorio ; mà nell'Ipoiafio suddetto: si come si potrà dire , che questo, *Vergine santa* si canti nell'Ipoiafio : già che il suo Basso si termina di sotto in *G. sol*



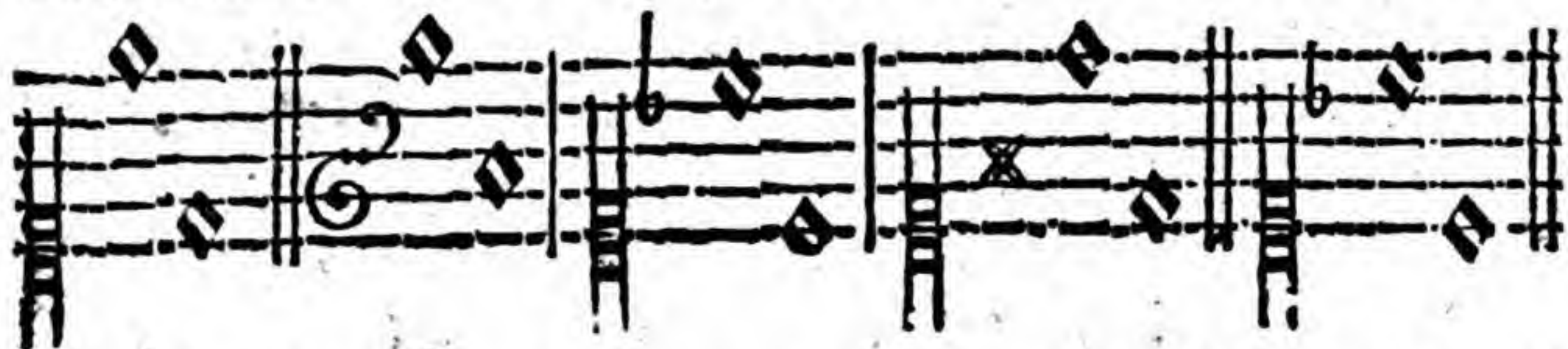
*re, ut.* La quale diuersità di Tuoni farebbe comportabile, & lodeuole, se facesse il Concento più acuto, e più graue, doue il soggetto lo richiede tale, come succedeva ne' Tuoni antichi. Mà il male è, che il più delle volte si canteranno, non dico più graui quelli, ch' il Compositore hà segnati più acuti; mà in Tuono graue, e rimesso quel soggetto, che richiede più tosto la Melodia più tesa, viuace, & allegra; & per il contrario in Tuono più acuto & sforzato, quelle parole, che richiederebbono il contrario.



252 Dell'inutile offeruanza de Tuoni hodierni

*Note estreme di tutte le cinque Parti in tre  
Madrigali del Palestrina.*

come stà . come stà . alla 5. bassa . alla 4. bassa . come stà .



Vergine  
pura

Vergine Saggia

Vergine  
chiara

DISCORSO



# DISCORSO SECONDO

## Sopra le Consonanze

*Al Padre*

MARINO MERSENNE

*A Parigi.*



L miglior acquisto, ch'io stimi d'haver fatto ne' viaggi intrapresi da me per varie occasioni, è la conoscenza, & amicitia di persone dotte; che più per loro cortesia, che per alcun mio merito, ne hò riportato: fà i quali perche hò sempre singolarmente stimato V. Riuerenza, per la sua grandissima peritia nelle cose Matematiche, & vniuersale eruditione; & per hauer adornato massimamente la Musica di tante sue belle osseruationi, & esperienze; hò reputato à grand'honore, & ventura mia, ne' due vltimi viaggi che hò fatto in questo Regno, l'esser mi insinuato nella sua buona gratia: di cui hauendomi ella dato tante caparre; massime con inuiarmi sì cortesemente de' frutti de' suoi nobilissimi studi, e molte prolisse lettere appartenenti alle più belle materie di questa facoltà (alle quali hò corrisposto nel miglior modo, che le mie occupationi m'hanno permesso) hò creduto dover anco farne con la peuoile il Mondo, e la posterità, con publicare il presente Discorso nel quale familiarmente hò spiegato alcuni miei concetti



cetti circa la principale, & più nobil materia della facoltà Musicale; ch'è quella delle consonanze: nel cui fertilissimo campo, hauendo V. Reuerenza fatto così gran raccolta di nuoue, e bellissime speculationi, che altro mi restaua di fare se non spigolando quasi in quà e là, restringere in vn picciolo fascio alcune mie poche offeruationi?

Per procedere dunque con qualch'ordine in questo Discorso, prima vediamo, che cosa sia consonanza: perche di ricercare primieramente, come pare che richiederebbe il metodo, se ci siano consonanze, la breuità di questo Discorso non lo permette. Dico dunque, che consonanza (in Greco συμφωνία) è vna soaue vnione di due suoni diuersi nel graue, e nell'acuto: ò pure secondo Boezio *Consonantia est acuti soni grauisque mistura, suauiter uniformiterque auribus accidens*. Dissi due suoni, per escludere l'aggregato di più consonanze; come quando si odono tre, ò più voci tutte diuerse; & rispondentisi con varij rincontri consonanti: in latino *multiplex concentus*: & in Greco *πολυσυμφωνία*. Or tutti quasi sono d'accordo, che cosa s'intenda per consonanza: mà non già quanto al numero: imperoche chi ne mette più; e chi meno. I moderni pratici, pensandosi forse d'articchire con questo la musica; l'Unifono stesso pongono nel numero delle consonanze. Mà costoro s'ingannano di gran lunga: perche l'unifono è più tosto principio di consonanza, che consonanza: come l'vnità è principio del numero, & non numero: oltre che doue non è differenza d'acuto, & di graue, la definitione della consonanza, non gli conuiene. Comunemente dunque sette si sogliono assegnare le consonanze, e con questo ordine: prima la Diapason, hoggi detta ottaua: seconda la Diapète, ò Quinta: terza la Diatessaron, ò Quarta: quarta il Ditonno, ò terza maggiore: quinta il Triemitonio, ò Semiditono, ò pure terza mino

re:



re: sesta la Senaria, ò Effacordo, ò sesta maggiore: & settima finalmente la Senaria, Effacordo, ò sesta minore. Et così corrisponde il numero delle consonanze à quello delle voci diuerse della Diapason: perche l'ottaua non è altro, che vna repetitione della prima; come la nona della seconda; la decima della terza &c. Dalche nasce, che le consonanze, che si trouano oltre l'ottaua, non si reputino diuerse dalle rinchiuse in essa; & si chiamino replicate; come è noto à ciascuno, che habbia qualche tintura di Musica. E assai manifesto anco, che l'ottaua nasce dalla Dupla: la quinta dalla Sesquialtera. la quarta dalla Sesquiterza: la terza maggiore dalla Sesquiquarta: la terza minore, dalla Sesquiquinta: la sesta maggiore dalla Superbipartiente tre, & la minore, dalla Supertripartiente cinque e che di dette proportioni la prima sola è molteplice; le quattro seguenti superparticolari; & le due ultime superpartienti: & che dalle più semplici proportioni, & più comprensibili dall intelletto, & dall'imaginatiua, nascono le consonanze più belle, e più soauì. Or benchè questo numero sia tanto ragioneuole, & ben fondato; non vi mancano però di quelli, che per troppa sottigliezza escludono da questo numero la Diapason; chiamandola per la sua gran semplicità, & vnione de' termini, Aequisonanza & non Consonanza: fondandosi, credo io, in questo, ch'ella s'accosta quasi più all'unisono, che all'altre consonanze; cioè alla Diapente, che gli segue in ordine; sì come altri per il contrario, con troppo rozzo metodo procedendo, rifiutano trà le consonanze la Diatesaron: de' quali appresso si dirà. Mà prima è da sapere, che i Greci, & antichi Teorici, considerando ogni cosa con molta accuratezza di termini, & sottigliezza di metodo, diuisero le consonanze in tre ordini, ò gradi; chiamando le prime Antiphone *ἀντιφωνία*; ch'io esprimo in latino *Aequisona*, & non *obsona*,



*obsona*, come tradusse il Gaza; perche quell'*ἀν.* non vuol dire in quel luogo contrarietà; ma equivalenza, ò similitudine. nel qual senso Homero chiamò alcuni Heroi Ἀνδύς. Et queste sono la Diapason, con le sue replicate; alle quali diedero acconciamente questo nome; per quella grand vnione de' termini, che le fà parere quasi vn suono solo. In secondo luogo posero le paraphone παρῶν (in latino le chiamo *Penaquisone*) doue quel *παρ* significa vicinità, & similitudine; & non dissembianza; benchè corrisponda taluolta al *prater* de' Latini: sotto questo nome intesero la Diapente, con le sue replicate: perche è tanta la soauità di questa consonanza, che s'auvicina alla Diapason nell' vnire così bene, & con dolce mistura i suoi termini, ò suoni. Tutte le altre poi col nome generale, dissero *Symphonæ* Συμφῶναι; cioè consonanti: l'astratto de' quali nomi è Antiphonia, Paraphonia, & Symphonia: *Aequisonantia*, *Penaquisonautia* (siamilecito di chiamarla così) & *Consonantia*: alle quali precede l'*Homophonia*, *Vnisonantia*. Et di questi termini si seruì Aristotile, & quelli altri del suo secolo. mà Tolomeo, e gl'altri meno antichi, l'*Vnisonanza* la chiamano *Isotonia*, & l'*Equisonanza* *Homophonia*. Mà comunque se le chiamino, l'esserfi seruiti quei celebri, & Classici Autori della voce Συμφωνία in significato generale, & speciale (ne è marauiglia; perche nelsuna lingua, per abbondante che sia, hà tanti vocaboli quante sono le cose, & i nostri concetti) ragioneuol motiuo può essere à noi, di comprendere trà il numero delle consonanze anco l'Ottaua, ò *Aequisonantia*, senza far tante distinzioni: massime perche nelsuno esclude da questo numero la Quinta, ò *Penaquisonantia*: benchè non sia *Consonantia*; prendendo questa voce nel senso più particolare. Mà bel capriccio per certo fù quello di Gio. de Muris riferito da V. Paternità nel lib. 4. de' suoi



suoi Harmonici: il quale fu tanto vago d'accrescere il numero delle consonanze, che osò di riporre trà esse (oltre molte altre) la vigesimaterza maggiore; cioè il tuono aggiunto alla Trisdiapason: per essere la sua proportion molteplice, & noncupla, come di noue a, vno: benché ne escluda la decimasettima maggiore: la quale, lasciamo stare che sia vna delle più soavi all'orecchie, non è meno di proportion molteplice di quella; anzi di più semplice, & nobile, cioè della quintupla  $\frac{4}{1}$ . Mà perche questa è farina di quel secolo barbaro, & ignorante (nel quale tuttauia l'hodierna pratica hà fitte le sue radici) & le sue ragioni sono impertinentissime, basterà ciò che se n'è detto. Alquãto più fondamento hà la disputa della Quarta: la quale si cerca da molti, se veramente sia Consonanza: vedendosi, che da vna banda s'esclude da i Prattici: dall'altra comunemente s'ammette da i Teorici. Difficomunemente, & non vniuersalmente: perche alcuni ci sono, che s'accordano in ciò co' Prattici: mà pochi però, & di poco grido; ò di quei secoli così rozzi. Di questa controuerfia; perche non mi pare malageuole ad accordare, dironne alcuna cosa: benché sia stata trattata assai dottamente da Andrea Papio in vn libretto, ch'egli ne compose à posta, intitolato *pro Diatessaron siue de Consonantijs*, stampato in Anversa nel 1581. & dal Zarlino stesso nella terza parte cap. 5. delle Institutioni; & da V. Paternità nell'opera Latina, & nella Francese. Quelli che la tengano per Dissonanza, si fondano massimamente nell'autorità de' primi Contrapuntisti. Primi dico, ò per antichità; come Francone da Colonia, ò per reputatione; come Pietro Aron: & nell'esperienza che la fa riconoscere alquanto durementa, & poco à proposito per le compositioni à due voci. Gl'altri poi si fondano nell'au-



torità di tutti gl'antichi Filosofi, & Musici, che concordemente pongono la Diatesaron trà le consonanze; & in molte, & importanti ragioni: le quali breuemente, conforme al nostro istituto, s'accēneranno. Quanto all'autorità, è certo, che nō solo tutti gl'antichi sono d'accordo in questo; mà anco tutti gli Scrittori moderni di qualche pregio; come il Zarlino, il Salinas, il Gallilei, & simili: anzi la pongono di più trà le perfette: nelche però mi pare veramente, ch'eccedino troppo. Non starò à fare vn lungo racconto di tanti valenti huomini; per non partirmi dalla breuità; & perche ciascuno gli può vedere da se citati nel mentouato capitolo dal Zarlino, & dal suddetto Andrea Papio: benche molti altri vi se ne potrebbero aggiugnere. Risparmiamoci dunque questa fatica; mentre con vna sola parola possiamo sodisfare à chi ricercasse quali siano gl'autori antichi, che pongono la quarta trà le consonanze: bastando di dire, che tutti quelli, che di Musica hanno scritto; ò sia *ex professo*, ò incidentemente. Quanto alle ragioni, molte & importantissime se ne possono addurre in fauor suo: alcune delle quali; mà breuemente recherò in campo. Primieramente la ragione de' numeri lo dimostra; perche se quelli interualli sono consonanti, che nascono dalle più semplici, & comprensibili proportioni; perche, se la Sesquialtera, che forma la Diapente; & la Sesquiquarta, che forma il Ditono, sono sufficienti à rendere quelli interualli consonanti; perche, dico, hà da essere di tanto deteriore conditione la pouera Sesquiterza (ancorche sia mezzana in ordine trà quelle due) che non possa produrre vn'intervallo consonante. Secondo niuno intervallo dissonante si può modulare cō vn'altra consonanza, ò sia nel graue, ò nell'acuto; & tuttauia ciò si pratica nella quarta: dunque non si deue re-  
putare



putare per dissonanza. La maggiore si proua facilmente, discorrendo per tutti gl' interualli dissonanti, seconde, settime, false quinte, tritoni, e che sò io? niuno de' quali si modula, nè con le voci, nè con gl' instrumenti aggiunto, ò vnito all'ottaua, quinta, terze, seste &c. La minore dalla pratica stessa resta euidente: perche la quarta si modula sopra la quinta trà gl'estremi d'vna Diapason: & non solo fà bel sentire; mà rende forse il più bel concento, che di tre voci possa comporsi: similmente si modula vnita alla terza frà gl'estremi della sesta, con soauissimo concento parimente. Nè vale a dire, che posta la quarta sotto la quinta faccia tristo effetto, & non contenti l' orecchie perche altro è dire, che vn' interuallo sia consonante, ò dissonante; altro, che sia posto, ò non posto al suo luogo: si come non è l'istesso *συμψαρία*, & *ευσυμψαρία*. La quarta posta sotto la quinta non fà buon' effetto, perche non è collocata al suo luogo, e secôdo la ragione de' numeri harmonici; come dottamente proua il Zarlino; mostrando, che alle consonanze primarie, & più perfette, conuiene rispettiuamente il luogo più graue; conforme all'ordine, che tengono i numeri naturalmente collocati. Nè ciò segue perche la quarta non possa mai stare nel graue, anzi debba essere sempre sostenuta, per così dire (i pratici impropriamente dicono coperta) da vn'altra consonanza; perche si come il suo luogo è sopra, & non sotto la quinta, & similmente sopra, e non sotto la terza minore; così accoppiandosi col ditono, ò terza maggiore, il suo luogo è la parte inferiore; & non la superiore. il che non solo si proua dalla ragione de' numeri; mà dall'esperienza istessa dell'vdito si conferma: perche molto più soaue rende il concento posta di sotto, che di sopra: marauigliandomi certamente, come i nostri Pratici, che deferiscono



tanto all'vdito, & al diletto ( il quale dicono essere il solo fine della Musica ) con tutto ciò al dispetto dell'orecchie, & del senso istesso, per non partirsi dalle massime de' loro Maestri, si faccino scrupolo ne' concenti vocali d'adoprar la quarta nel graue. Dissi ne' concenti vocali; perche in molti instrumenti; come nella Lira, & nella Chitarra, si sente tal consonanza collocata nel graue cō gran sodisfazione dell'vdito. Dalche si comproua maggiormente, che ella è veramente non solo consonanza; mà che s'adopra consonantemente; ne' modi, quasi che s'adoprano le altre; & che non è vero quello che dicono alcuni, che ell habbia sempre bisogno di puntelli, & d'essere saluata, come sogliono dire. Confesso bene, che passando ad essa con interualli separati, e distanti, vi si sente qualche durezza. Mà da ciò si proua *ad summum*, ch'ella è consonanza alquanto dura; ò più tosto debole, & sfuggeuole ( come la chiama Aristosseno appreso Plutarco *εξίτηλος* ) mà non che sia dissonanza. & quindi è ch'à due voci non s'vsa: & non senza cagione; massime potendosi adoprare tante altre consonanze in suo luogo. Con tutto ciò, per dirla liberamente, in certi luoghi, doue il senso delle parole pare, che toleri qualche durezza, ò altra straordinaria risonanza, crederei, che si potesse taluolta adoprare senza sinco-  
pa, & simili remedij; mà per moti congiunti, & in tempi non molto lenti. Terzo si proua questa verità; perche accordandosi, come osserua il Zarlino, due corde d'vn  
instrumento perfettamente in quarta, rendono dolcissimo  
concerto: alche niuna dissonanza in alcun modo se gl'appressa. Quarto, tutti gl'intervalli dissonanti, pur che nō  
siano vicini, sono difficilissimi ad intonare, come si proua  
nelle settime, none, false quarte, false quinte &c. mà la  
quarta s'intuona con tanta facilità, che non può essere  
maggio-



maggiore. Quinto diuidendosi l'ottaua in tre modi: primo in quinta, & quarta: secondo in terza maggiore, & sesta minore: terzo in terza minore, & sesta maggiore: non è ragioneuole che se nelle due vltime diuisioni, che sono più imperfette, & posteriori per natura, & origine, amendue gl'interualli sono riceuti per consonanti, non debba farsi l'istesso nella prima diuisione, ch'è la più perfetta di tutte. Sesto, si proua l'istesso per vna ragione fisica e manifesta all'orecchie, & à gl'occhi stessi, mediante l'esperienza. Quando si suonano insieme due canne dell'organo dissonanti, si sente certo ribattimento di suoni spiaceuole all'vdito; che alsai inditio ne dà della loro poca vnione: & ciò anco succede se, percotendosi due corde dissonanti nel Liuto, s'accosta l'orecchia alla Tauola dell'istrumento: ilche non seguendo, quando due voci in quarta perfetta risuonano, resta euidente, che non sia altrimenti dissonanza. Per il contrario, quando perfettamente due corde sù qualche istrumento sono accordate in quarta, toccandosene vna, si vede leggiermente muouerfi l'altra. Ilche non auuiene altrimenti, quando sono distanti per seconda; per settima; ò altra simile dissonanza. Dunque la quarta deue riporsi nel numero delle consonanze. Et se bene quel moto è molto debole, ciò non importa: perche nè anco dalle terze prouiene più gagliardo; mà solo dell'vnifono, dall'ottaua, dalla quinta, & dalle loro replicate assai sensibile si produce. Quanto, poi ad alcune autorità, che recano il Zarlino, e'l Papio d'approuati autori; i quali hanno adoprato in alcuni passi delle loro compositioni la quarta consonantemente, io non ci fò gran fondamento: perche s'è consonanza, non tanto pare, che gli debba suffragare l'essere alcune volte stata praticata, come tale, quanto pregiudicare la paucità di questi



sti effempi . Nè anche habbiamo tanta carestia di proue, che vogliamo valerci dell'esperieza, che adducono il Zarlino , e l Salinas, d'hauer vdito l' vno in Venetia, l'altro in Napoli, adoprarli la quarta nel graue da i Greci ne' loro concenti vocali, con molto loro diletto, e de gl'altri, ch'erano presenti: massime perche, ò la quarta era sotto la quinta (che non credo, perche poco gusto harebbe dato) ò sotto la terza; & questo si può conoscere ogn'ora ne gli instrumenti fare buonissimo effetto . Basta, credo, che si sia prouato assai, ch'il tenere la quarta, per dissonāza, è cosa, che sente troppo la barbarie de' secoli passati. Nè mi quietano quelli, che col dire, che sia mezzana trà le consonanze, & le dissonanze, si pensano, come si dice, di saluare la Capra, & i Cauoli; perche si da bene vna consonanza, che sia migliore, & più perfetta d'vn altra, & alcune dissonanze peggiori, & più ingrate; & altre meno: mà il mezzano, & indifferente non stimo che possa trouarsi nel caso nostro . Nè anco è da riceuere quel modo di parlar goffo d'alcuni, ch'ella sia consonanza in Teorica; & dissonanza in Pratica: perche oltre che la Teorica, & la Pratica non sono altrimenti contrarie; credo che si sia pure prouato à bastanza, ch'ella s'adopra anco consonantemente da i Prattici . Segue appresso la consideratione delle Terze, & delle Seste; le quali comunement e si tiene dalla scuola de' Musici, che non siano state conosciute nè praticate, come consonanti da gl'antichi, ben che non così habbia creduto il Salinas; scrittore veramente tale, che fà dubitare se sia stata maggiore in lui, ò la saldezza del giuditio, ò la profondità dell'eruditione. Questi espresamente dice lib. 2. cap. xi. che *His consonantijs semper vsi sunt homines, & semper vtentur, tam in cantu, quam in modulationibus, quæ in Musicis fuit instrumentis.*

Mà



**M**à che dico il Salinas? Di questa medesima opinione sono stati il Magliard, Pontus du Tiard, Gio. Froschio citati dal medesimo Magliard cap. 19. della prima parte, tutti & tre eruditi, & giuditiosi scrittori, e'l Gallilei istesso in vn suo Discorso stampato nel 1589. & altri forse, che per hora non mi souuengono. Nel che tengo di sicuro, ch'essi habbiano colto nel segno, & tutti gl'altri si siano ingannati all'ingrosso. Et benchè ciò sia per parere à molti vn gran Paradosso, tuttauia se si pòdererāno le ragioni ch'io sono per allegare; ancorche non siano Dimostrationsi Matematiche, spero che ciascuno di maturo giuditio cōcorrerà dalla mia. Primieramente in alcune Diuisioni de Tetracordi, come nell'Enarmonica d'Archita, autore antichissimo, & nella Cromatica di Didimo, si trouano poste nel terzo interuallo (come mostro più à lungo nel Trattato sopra il Genere Enarmonico) queste proportioni  $\frac{5}{4}$  &  $\frac{6}{5}$  che sono quelle delle due terze, maggiore, & minore. Or essendo quelle tali diuisioni le più belle, & praticabili di qualunque altra, per la facilità maggiore, con che si trouano gl'interualli consonanti, che i dissonanti; & essendo stati quei due Musici di grandissima stima in quei secoli, chi potrà mai dubitare, che non siano quelle, che s'adoprauano in pratica? anzi, quando pure fusse stato praticato, come vogliono alcuni (mà con poca probabilità) quella specie d'Enarmonico, che pone nel terzo luogo l'interuallo del Ditono dissonante  $\frac{9}{8}$   $\frac{1}{4}$  composto di due tuoni maggiori, come può mai essere, che qualche volta, almeno per disgratia, non fusse succeduto loro d'accordare la terza, & quarta corda del Tetracordo per il Ditono conionante  $\frac{5}{4}$ ; & riconosciuta la sua sonità, non l'hauessero poi abbracciato, in vece del dissonante; pigliando quindi ardire di seruirsene ancone cōcenti



centi ordinarij, e Diatonici? & tanto più che sapeuano ancor seruirsi in essi delle Dissonanze: come si caua da Seneca, doue descriuendo il Lusso Teatrale de' suoi tempi, & la molteplicità d'instrumenti, onde si componeuano le Sinfonie, dice così nell' Epistola 84. *In commissionibus nostris plus cantorum est quam in Theatris olim spectatorum fuit: cum omnes vias ordo canentium impleuit; & cauea auctoribus cincta est, & ex pulpito omne tibiarum genus organorumque consonuit, fit concentus ex dissonis.* Et l'istesso si caua anco da vn passo di Plutarco riferito da me nel sopradetto Trattato sopra il Genere Enarmonico. Di più sarebbe stata superflua tanta molteplicità di corde in molti degl'antichi instrumēti, se le sole cōsonāze, che dicono perfette, vi fussero state adoprate. Il Simico hauea 35. corde, come attesta Ateneo: l'Epigonio 40. il quale fū inuētato da Epigono Ambraciota, che fū il primo a sonare con amendue le mani, senza l'vso del Plettro: onde è forza che toccasse molte corde insieme (come si vede anco in certi bassi rilieui sonarsi da alcune sonatrici con ambe le mani) e per consequenza, che vi si sentisse anco la varietà delle consonanze. L'organo antico ancora, come fa fede Tertulliano citato da me nel Compendio, haueua grandissimo numero di voci; & la Cithara stessa ne' tempi di Quintiliano, come egli medesimo afferma, gran numero di corde: le quali poco necessarie sarebbono state, se i concentri erano, come alcuni scioccamente dicono, così poveri, & scarsi. In oltre tutta quasi la varietà della Musica nasce da queste consonanze dette imperfette: & da esse procede l'energia, & efficacia in muouere gl'affetti: perche le consonanze minori sono flebili, & meste; & tali rendono i concenti; & per il contrario le maggiori; che sono allegre, & spiritose: conuenendo in  
somma



somma il ditono, e la sesta maggiore alla Musica Diastaltica; & il semiditono con la sesta minore, alla Systaltica: si come all'Helychastica & graue, le quinte, e le quarte maggiormente si confanno. Come dunque poteuano gl'antichi rendere le loro Musiche così patetiche, & efficaci (come autori grauissimi affermano che l'haueuano) senza l'vso di queste consonanze? E le le nationi barbare istesse, che habbino qualche spezie di canti, & di suoni, se ne seruono ne' loro concetti, come potrà credere alcuno che i Greci, & Romani, che furono nelle cose loro così auueduti, & sottili, non le hauessero conosciute? Perche dunque mi dirà alcuno, se gl'antichi conobbero le terze, & le seste per consonanze, non le riceuono in quella classe; mà tutti concordemente pongono la Diatessaron per l'ultima, & minima consonanza, & in specie Aristosseno dice nel libro de gl'Elementi Harmonici, che tutti gl'interualli compresi nella Diatessaron sono dissonanti. Di ciò non dobbiamo marauigliarci: perche di mille libri di Musica, ch'erano al Mondo, prima della distruzione del Romano Imperio, appena a' tempi nostri vno n'è peruenuto: & trà questi niuno, che della pratica fauelli *ex professo*. Che se tutte l'opere d'Aristosseno hauessemo, ò qualche cosa di Didimo, tengo di sicuro, che ci chiariremmo di questa verità. Mà è pure gran cosa, dirà alcuno, che di quei pochi, che ci restano nè pure vno faccia mentione delle terze, & seste consonanti. Non è gran cosa questa, altrimenti: perche tutti poco, ò assai seguirono i principij; Massime, ò modi di parlare Pitagorici nelle cose musicali; ancorche molte altre sette assai diuerse in questa facoltà, forgessero di poi, come c'insegna Porfirio nel Commento sopra Tolomeo. E ciò per la grand'autorità che hebbe Pitagora, & i suoi seguaci trà i Professori di Musica (ben-



che quelli attendessero più alla speculatiua, che alla pratica ) perche furono i primi à scriuere , & à scoprire i più bei segreti di essa . E quest'istesso vediamo auuenire hoggi ; perche essendo così vniuersalmente riceuta la dottrina d'Aristotile nelle materie di filosofia, quell'istessi , che gli fanno contro , & formano nuoue , sette , si seruono per lo più delle sue Massime, & modi di parlare. Di più perche non s'hà da credere, che gl'antichi adoprasero consonantemente le terze, e le sette ( posto che non le nominassero tali ) se gl'hodierni Prattici nel fatto della Diatesaron, come discorremmo di sopra, tengono l'istesso stile di non riceuerla trà le consonanze; benché come consonanza se ne seruino ? Aggiungo, che come offeruò il Salinas, si trouano alcuni luoghi d'autori, ne' quali pare che inclinassero à riceuere anco le imperfette trà le consonanze; se bene non ardiuano d'affermarlo scoperatamente . Per qual cagione poi non riceuessero i Pitagorici le consonanze seconde, dette imperfette, se mi si dimanderà , dirò che ciò nacque dalla loro troppo smisurata , & superstitiosa affettione, che portauano alla semplicità ; & dalla somma veneratione in che haueuano il numero quaternario detto da loro τεταρτὸς : onde non riceuerono per consonanze (ò più tosto forse non degnarono di considerarle ) se non le rinchiusse dentro tal numero , & prodotto dalle tre prime specie di proportioni multiple; & dalle due prime di proportioni superparticolare: à segno, che se bene sapeuano, che ogni interuallo aggiunto alla Diapason ritiene l'istessa natura, & qualità; tuttauia non accettarono per consonanza nè meno la Diapasondiatesaron, hoggi detta Vndecima ; perche non è la sua ragione nè molteplice, nè superparticolare; mà superpartiente, come trà otto, & tre . Nel che s'affatica molto  
Tolomeo



Tolomeo di mostrare il loro errore: benché fusse più presto vna certa ostinatione, & singolarità di parlare, che ignoranza. Dalche si propagò frà i Teorici l'vso di non chiamare consonanze, se non le prime, & forse sole conosciute, & considerate da Pitagora; auuengache i suoi seguaci per auuentura hebbero notitia anco dell'altre. Possiamo aggiugnere vn'altra ragione, per la quale non conoscessero le terze, & le seste consonanti; & è che si credeuano di cantare, & sonare il Diatonico Ditonico; cioè quello che procede per due tuoni maggiori, & vn Lemma; nel quale effettivamente le terze, & le seste si sentono per esperienza dissonanti all'vdito; & per ragione de' numeri si conoscono tali: come nel discorso *Sopra qual specie*, &c. più à lungo hò mostrato. Altri portano opinione, come fà il Zarlino nel preambolo delle sue Dimostrationsi, che gl'antichi non haueſſero sentito tali consonanze ne' loro luoghi; & perciò non potessero far buon'effetto; & nol facendo, non le riceueſſero per consonanze. Mà poco in vero ciò hà del probabile: perche il dire, che l'antico Sistema non eccedesse xv. voci, ò corde, è vn parlare equiuoco: perche se intendono, ch'il Sistema scritto, & distinto in ciascuna corda con proprij vocaboli, non eccedesse detto termine, dicono il vero: mà se credono, ch'il Sistema artificiale de' gl'instrumenti, non s'estendesse più oltre; in questo s'ingannano: come di sopra s'è detto. Et quando non haueſſero hauuto sì fatti instrumenti, ben poteuano farne l'esperienza nelle voci humane; accoppiando insieme voci grauissime, & acutissime con altre mezzane di gradi diuersi. In oltre se bene per la massima Harmonia, che contiene tutte le consonanze, & è contenuta dal numero senario, si richiede il Sistema Diapason, diapente, cioè di due ottaue, & vna quinta (nel quale le



due terze si trouano frà le tre vltime voci verso l'acuto ; doue veramente rispondono meglio , che in ogn'altro si-  
 20) tuttauia se frà i termini d'vn'ottaua sola, nō che di due, faranno talmente collocate, che la terza maggiore tenga il luogo da basso , la minore il mezzano, & la quarta, quel di sopra , renderanno tanto grata Armonia , che sarà bastante à far riconoscerle tutte per consonanze buone; quando alcuno prima non vi hauesse pensato . Di poi dato che gl'antichi non hauessero mai prouato queste consonanze nel più eccellente accompagnamento ; come quando in vn concento à sei sono collocate ne' debiti luoghi; perche non poteuano farne la proua frà due corde , & voci sole ? che così anco si sente manifestamente la loro soauità , & dolcezza , massime nel Ditono ; al quale conuiene benissimo quello, che dice il Signor Gallilei della quinta, che temperando la sua dolcezza con vn spruzzo d'acrimonia , pare che insieme soauemente baci , & morda : ò pure diciamo noi , che rassomigli à quel vino , che hà insieme del dolce , & del piccante : doue la Diapason partecipa del dolce solamente ; & la sesta maggiore del solo piccante . Non molto verisimile dunque , anzi del tutto improbabile , mi si rende questa opinione del Zarlino . Più verisimile mi parrebbe vn'altra ragione : la quale m'è caduta più volte in pensiero , & è questa . Poteuano gl'antichi in tanti secoli , che fiorì la Musica , & da huomini sottilissimi , & curiosissimi con infinite esperienze , & speculationi fù coltiuata, hauer osservato, che tutti gl'intervalli interposti frà le due terze, Sesquiquarta, & Sesquiquinta ; & parimente frà le due seste, Maggiore, & Minore, appariscono , ò sono consonanti ; perche rendono molto grata , e dolce Armonia ; cioè che qualunque parte del Semituono minore  $\frac{2}{3} - \frac{1}{4}$  ( ch'è la differenza di dette due, terze, ò seste ) aggiunta alla minore, ò detratta dalla maggiore



giore l'altera sì rendendola, ò più allegra, ò più mesta non la cambia, con farla di consonante dissonante. E di ciò non è malageuole l'esperienza; percioche se di sp ste nel Canone due corde in terza minore, ò maggiore, si spingerà à poco à poco vno de' Ponticelli infino, che si senta la consonanza opposta; ò pure si faccia l'istesso con vn Violino, tenendo ferma vna corda di qualsiuoglia altro instrumento distante per vna delle terze; & spingendosi nell'istesso modo il dito innanzi, ò indietro nel detto Violino, s'arriui à i termini della terza opposta; si sentiranno manifestamente le due corde risonare, & vni si soauemente in tutti i rincontri, che si trouano nella latitudine, & distanza del detto Semituono Sesquiagesimo quarto: che ( per la proprietà d'ogni continuo di poter si diuidere in parti infinite ) sono innumerabili; benché le differenze sensibili à picciolo numero si possino ridurre. la quale è proprietà particolare di questa sorte di consonanze dette imperfette: perche nell'altre non succede il medesimo: sendo, che l'ottaua, le quinte, & le quarte per poco che s'alterino, nel più, ò nel meno, di consonanti diuentano dissonanti; & benché, se l'alteratione sarà poca, come ne gl'hodierni instrumenti, si potrà sopportare, & l'orecchie appagarsene; tuttauia se sarà alquanto notabile, come d'un comma, ò mezzo comma, troppo spiaceuole si sentirà. Osseruata dunque da gl'antichi in genere questa proprietà delle terze, & delle seste; & quello che più importa, praticandone alcune di questa sorte; verbi gratia, nel Sintono Equabile di Tolomeo, la Superbipartientenona  $\frac{11}{9}$  prodotta dalla Sesquidecima  $\frac{3}{2}$  ( ch'è la ragione della Parhypate F. alla Lichanos G ) & dalla Sesquinona  $\frac{10}{9}$  ( ch'è la ragione della Lichanos G, alla Mese, a ) & è diminuita dalla sesquiquarta, ò terza maggiore



re giusta, per quest'intervallo  $\frac{3}{2}$  & raccogliendo da ciò l'instabilità, & incertezza, per così dire, di queste terze, & feste, hebbero qualche pretesto, almeno apparente, di non chiamarle, & tenerle per vere consonanze; ancorche se ne seruissero nelle loro compositioni, & concerti: quantunque meglio harebbono fatto, considerando darfi scambievolmente la mano, nel fatto delle terze (senza parlare per hora delle feste, perche sono, come le quelle di quelle) la ragione, & il senso, di tenerle assolutamente per consonanze; come effettivamente credo, che da molti le riconosceremmo essere state tenute, se in maggior copia gli Scrittori antichi di Musica a' tempi nostri peruenuti fossero, & praticate come tali; se qualche reliquia di quegli antichi concerti hoggi si ritrouasse. Or sia come si vuole, la dirò pur liberamente, quando io douessi perdere affatto la gratia de gl'hodierni Contrapuntisti, più degni sono di scusa gl'antichi di reputare per dissonanze le terze, & le feste, che costoro, la quarta: nel che concorreranno meco, s'io non m'inganno, tutti quelli, che si muouono dalla ragione, & non stanno attaccati à certe loro opinioni anticipate; massime se potranno hauer la pazienza di ponderare anco queste altre ragioni. E tanto necessaria cosa nelle progressioni delle voci, che di quattro in quattro si corrispondino per la proportionone Sesquiterza (eccettuato sempre il luogo del Tritono) che quando ciò non seguisse, si sconcerterebbe ogni cosa: poiche tutte le melodie si reggono sù questi due cardini della Diapente, & della Diatessarion, come più particolarmente hò mostrato nel mio Trattato Francese intitolato *Nouvelle Introduction de Musique*, che con vn Ristretto della materia de' Tuoni, fù da mè ultimamente inuiato à Parigi per istamparsi. Non hanno già questo priuilegio le Terze: per  
che



che quando bene vn' Armonia non habbia alcuna Sesqui-  
quarta nè Sesquiquinta, tuttauia vi si può cōporre qual-  
che melodia, & farui qualche cōcēto, ò fianui le terze mez-  
zane in luogo di quelle, come in questa specie di Diato-  
nico,



nella quale non s' incontrerà in luogo nessuno nè la  
terza maggiore, nè la minore giuste; ò nè meno queste;  
mà dissonanti; come nel Diatonico Ditonico. Concede-  
ranno forse che l'uso della Sesquiterza è più necessario in  
riguardo della melodia, che quello della Sesquiquarta, &  
Sesquiquinta; mà non rispetto al Contrapunto, ò concē-  
to; & questo anco gli prouo così. Ne' concerti à più vo-  
ci non si può fare cosa buona senza la quarta, ò Sesquiter-  
za: mà si può ben fare senza le due terze, Sesquiquarta, &  
Sesquiquinta; prendendo per esempio in lor cambio la  
 $\frac{4}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{0}{3}$  che si troua trà il *mi*, e' l'*sol*, & la  $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{0}$  che si troua trà  
il *sol*, e' l'*mi*, ascendendo nella sopradetta diuisione.  
dunque la quarta è più necessaria, che non pensano, an-  
co per uso del contrapunto; & le due terze comuni meno  
assai di quello che giudicauano. Di più voglio mostrare,  
che la quarta s'adopra consonantemente, doue le terze  
non si potrebbero usare. Quando vn Compositore fa v-  
na fuga alla quarta, ò trà la voce, & l'istrumento, ò trà  
le voci da per loro, che altro fa se non vn'accordo, & con-  
sonanza, dico di quella sorte, che i Greci, come scriua  
da Teone, chiamano *κατὰ Συνέχεται* Per *successionem*, ò  
*Secundum prius, & posterius*. Mà lasciando questa sorte  
di



di consonanza da banda, perche è credibile, che seruen-  
 dosi gl'antichi musici consonantemente delle terze, &  
 delle seste maggiori, minori, & mezzane, nominalsero  
 con qualche proprio vocabolo questi soauì accordi; tenu-  
 ti forse per mezzani trà le vere consonanze, & le dissonā-  
 ze, è probabile forse che li chiamassero *συχχορδίας*; perche  
 si poteuano, & soleuano battere insieme, come le conso-  
 nanze proprie, ò con altro proportionato vocabolo. Or  
 aggiungiamo qualche cosa in fauore delle consonanze  
 mezzane; già che fino adesso poco, ò niente sono state  
 conosciute, & considerate. Quantunque come dicemmo,  
 tutti gl'interualli, ò terze mezzane frà la Sesquiquarta, &  
 la Sesquiquinta, si possono riceuere per consonanti, cau-  
 sando quella soaue vnione de' loro termini, in che consi-  
 ste l'essere consonante, tuttauia, perche tutte le facoltà a-  
 borriscono l'infinito, & indeterminato: & perche si sen-  
 te, che quelle riescono più sonore, & harmoniose, che  
 con numeri certi, & determinati si possono dimostrare  
 massime di proportioni più semplici, & perfette (benche  
 generalmente siano superpartienti) tutte quelle debbono  
 entrar in consideratione, che si producono da qualche  
 Diuisione del Tetracordo (in che consiste la varietà de'  
 Generi, & delle specie, ò colori) che sia vtile, & pratica-  
 bile; & autentica, ò dal nome dell'inuentore, ò dall'v-  
 so moderno: come succede alla nostra  $\frac{5}{4}$  originata dalla  
 vera diuisione Enarmonica, & alla sopradetta  $\frac{1}{9}$  prodot-  
 ta dal Diatonico Equabile. Mà perche tutti gl'interualli,  
 che non siano sensibilmente differenti, s'hanno à reputa-  
 re per vn medesimo in materia di Prattica; stimo io che  
 tutte queste terze mezzane ( & l'istesso s'intende delle  
 seste loro correlatiue ) si debbino ridurre à vna, & che  
 per l'auuenire s'habbino à registrare dai Musici tre terze  
 diuerse



diuerse ; & così tre seste ; per praticarle , & seruirsene , secondo le loro occorrenze , & conforme alla specie , che haueranno frà mano . Mà quanto ad annouerarle frà le altre consonanze , ò nò , lasciamone il giuditio à persone più dotte , & accreditate : che quanto à mè , sono tanto poco ambizioso d'essere tenuto inuentore di nuoue consonanze , che più presto gli darei il voto contro ; per cagione di tanta varietà , che possiedono . Stimo bene , che non potranno sfuggire vna gran nota d'ostinatione , quei Musici , che riculeranno di seruirsene , ò le stimeranno dissonanze ; mentre , & la dispositione de' numeri , & la proua del senso le rende così segnalate frà gl'interualli ; questa nostra  $\frac{5}{4}$  massimamente , che hà tante singolarissime conditioni . Et in vero , chi può negare , che non se ne arricchisca la Musica ; mentre questa Terza partecipa insieme del brusco , & spiritoso della maggiore ; & del dolce , & languido della minore ? à segno , che ogni perito cantore , che v'habbia fatto l'habito potrà ageuolmente distinguerle frà di loro . Vedasi l'uso , che possono hauere nel Trattato sopra il Genere Enarmonico . Mà parmi di sentire alcuno , che s'opponga à questa nouità , con dire , che molte altre Terze si possono assegnare ; verbi gratia , vna composta di due tuoni minori : l'antico ditono composto di due maggiori  $\frac{5}{4}$  ; vna del tuono minore , & del semituono maggiore : vna del tuono maggiore , & del semituono minore : vna del tuono maggiore , & del semituono detto da alcuni Massimo , cioè di questa proportion  $\frac{2}{3}$  ; & simili : mà facile è la risposta à questo dubbio ; perche , ò saranno mezzane di proportion trà la  $\frac{5}{4}$  , & la  $\frac{3}{4}$  ; cioè maggiori della minore , & minori della maggiore ; & saranno consonanti : ouero maggiori della Sesi-quarta , ò minori della Sesi-quinta ; & saranno dissonanti . Et così si dice , che la composta di due tuoni mi-

M m

nori



nori è veramente mezzana, & consonante; come che poco diuerfa dalla Sesquiquarta; per essere diminuita solo d'un comma: mà l'antico Ditono è dissonante, benchè d'un solo comma ecceda la medesima Sesquiquarta: & parimente la composta del tuono minore, & del semitono minore; ch'è vna Sesquiquinta diminuita d'un comma: siccome la composta del tuono maggiore, & del semitono minore è molto più dissonante, & lontana dalla Sesquiquinta; per essere diminuita dell'intervallo  $\frac{1}{2}$  tenuto da' moderni per il diesi Enarmonico. Mà la composta del tuono maggiore, & del semitono  $\frac{2}{7}$  è consonante; non essendo altro, che la Sesquiquinta accresciuta d'un comma. E per tanto si potrà chiamare non pure terza mezzana; mà se così piacerà, vna terza minore accresciuta: perche più se gl'accosta, che alla maggiore: ilche succede anco alla Superbipartientenona  $\frac{1}{2}$ : & per contrario la nostra  $\frac{4}{5}$ , & anco la composta di due toni minori, si potranno anco dire vna terza maggiore diminuita; perche gli sono più vicine, che alla minore. Cercano poi alcuni, perche oltre la Sesquiquinta non si possa procedere più auanti nel medesimo ordine di proportioni superparticolari: riconoscendosi chiaramente la sua prossima, Sesquisesta  $\frac{7}{6}$  per dissonante. Il Salinas ne hà discorso con molta sottigliezza, & curiosità, conforme al suo solito, nel cap. 14. del lib. 2: & però à lui si potrà hauere ricorso: che in vece di questo, voglio recare in campo vna noua obseruatione, che hò fatta intorno alla qualità delle consonanze, & altri intervalli; acciò sia meglio ponderata; & decisa da chi hauerà l'orecchia più esquisita, & più raffinato il giuditio. Hò notato dunque, che quella qualità diuerfa, che si sente trà gl'intervalli, non pure consonanti, mà dissonanti, nasce non solo dalle cinque sorti di proportioni, molteplici, superparticolare, superpar-



superpartiente, molteplice superparticolare, & molteplice superpartiente; mà anco da altre differenze più speciali, & meno note. Ognuno sà, che dalle molteplici nascono le più perfette; & tengono la parte virile, conforme anco alla dottrina de' Pitagorici; che teneuano il numero impari per maschio, & più perfetto; come si vede nella Diapente  $\frac{3}{2}$ , & nel Ditone  $\frac{4}{3}$ ; & per il contrario nella Diatessaron, & nel Semiditono; che sono più imperfette, & hanno il numero pari di sopra  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{6}{3}$ . Quelle sono anco per natura allegre, come il ditono luddetto  $\frac{4}{3}$ ; ò anco crude; come la sesta maggiore  $\frac{3}{2}$ ; & queste meste, come la terza minore  $\frac{6}{5}$ ; ò anco languide; come la sesta minore  $\frac{5}{3}$ . Di più si può conoscere con l'aiuto del Monocordo, che quegl'interualli, che seguono la serie della  $\frac{2}{1}$ , come  $\frac{7}{6}$ ,  $\frac{5}{4}$  &c. partecipano d'vna certa qualità di suono, che simboleggia con gl'interualli precedenti; & che se bene non sono consonanti; hanno però non sò che del grato: & tanto più, quanto meno se n'allontanano: & che similmente la Sesquifesta  $\frac{3}{2}$  hà del crudetto; & la Sesquissettima  $\frac{4}{3}$  del languido. Parimente, ripigliando vn'altro capo di proportioni; cioè quello delle Superpartienti; & cominciando dalla prima  $\frac{3}{2}$ , forma della sesta maggiore; & continuando  $\frac{7}{6}$ ,  $\frac{5}{4}$  &c. troueremo, che tutte hanno del crudo, e simboleggiano frà loro in certa qualità di suono particolare: eccettuatene sempre quelle, che sono frà le due terze, come  $\frac{11}{9}$ , ò trà le due feste: che riusciranno sempre più dolci, & soauì. Nel medesimo modo facendoci da vn'altro principio; cioè dalla Sesquitripartiente cinque,  $\frac{5}{3}$  forma della sesta minore, & iniziale delle proportioni superpartienti, di numero pari; & soggiugnendoli  $\frac{10}{7}$ ,  $\frac{12}{7}$  &c. troueremo, che partecipano tutte dell'istessa qualità di certa languidezza. Quanto all'ordine douuto alle consonanze, per cagione della loro perfetta-



tione, ò intelligibile, ò sensibile che sia, mi rimetto a  
 quello, che ne scrive V. Riverentia nel libro *De conso-*  
*nantijs*: doue ne parla, non meno dotta, che curiosamen-  
 te. Quanto à mè, si come non farei difficoltà di posporre  
 la quarta alle due terze; così non arderei d'affermare, se  
 sia d'anteporre, ò nò, alle due seste: perche se ( parlando,  
 quanto al senso ) io odo la quarta nel suo giusto accordo,  
 da vna banda mi pare più soaue della sesta maggior; co-  
 me quando si prendono solitarie; & dall'altra, conside-  
 randole in vn concento à due, mi pare che risponda me-  
 glio la sesta. Nè alcuno si marauigli, ch'io preferisca le  
 terze alla quarta; benchè anteriore in ordine, & più per-  
 fetta di proportionè; perche manifestamente ella si cono-  
 sce più ingrata all'orecchie. Più adeguata ragione di ciò,  
 per mio credere, non si può addurre, che con dire, che  
 hauendo ogni consonanza la sua correlatiua in ordine al-  
 la Diapason ( dalla diuisione della quale si producono ) &  
 trouandosi accoppiate, quasi con certa coniugale armo-  
 nia; la meno perfetta è quasi vn supplemento, & acciden-  
 tale concomitanza della principale, & più nobile. Et quin-  
 di è, che prendendo la Diapente per sua parte, tanta per-  
 fettione dalla Diapason; poca ne può rimanere per la sua  
 compagna Diatessaron. Nella seconda diuisione, ò fetto  
 dell'Ottaua, quanto meno di perfettione piglia per se la  
 terza maggiore, tanto più ne resta alla sesta minore; & co-  
 sì meno disparità è trà loro ( & l'istesso s'intende frà la ter-  
 za minore, & la sesta maggiore ) che frà la quinta, & la  
 quarta: & ciò dico, perche alcuno non s'inducesse da ciò  
 à definire indubitatamente, che le seste siano più perfette  
 della quarta: peroche, acciò questo procedesse, bisognereb-  
 be, che tutto il concento dell'ottaua diuisa in terza,  
 & sesta fusse così soaue, & armonioso, come quello della  
 quinta, & della quarta: & pure v'è assai che dire. Si può  
 anco



ancò dubitare, se la Duodecima sia più perfetta, & soave della Quinta, & la Decima maggiore più della Terza. Mà hauendone trattato V. Paternità con tanta diligenza, & eruditione, non hò niente che aggiugnerui. Questo sì, ch'io voglio così di passo auuertire (essendo cosa appartenente alla pratica) che siccome la quinta vuol stare sotto la quarta, & la quarta sotto la terza maggiore, & sopra la minore; così anco accompagnandosi la quinta con le due seste, è facile à riconoscere per via d'esperienza, come de' numeri, ch'il suo luogo è sotto la maggiore, & sopra la minore: dalche si vede, che l'istessa proportionone, che hanno le terze con la quarta, l'hanno le seste cō la quinta. Vero è, che di questi tre accompagnamenti, il primo si sente peggiore di tutti, quando stà al rouescio; cioè quando la quarta è sotto la quinta: più tollerabile il secondo, quando la quarta stà sotto la terza minore, ò sopra la maggiore: & meno di tutti spiaceuole il terzo, quando la quinta è posta sotto la sesta minore, ò sopra la maggiore. Quanto alle cagioni delle consonanze; tre per parer mio, se ne possono addurre. Vna Metafisica, la seconda Fisica, & la terza Matematica; delle quali discorreremo sommariamente. la cagione metafisica è questa. Tutte le cose in alcuni gradi sono trà loro più conformi, ò più difforni, ò vogliamo dire più vicine, ò lontane. Or se l'eterna, & Diuina prouidenza non hauesse stabilito, che dall'Vnisono si procedesse all'ottaua, quasi come dal centro alla circonferenza, ò dall'vnità al numero denario; & che dentro a questi termini si trouassero altri riscontri, ò relationi consonanti; & che l'istessi si trouassero replicati sopra l'ottaua, & le sue repliche; ne farebbe seguito, che quanto più le voci si fussero discostate dall'vnisono, tanto più si sensissero dissonanti, ingrate, & sproportionate trà loro. Il che harebbe tolto ogni fondamento de' concetti, & Armonie.



nie . Mà per il contrario la somma Sapienza dispose *ab eterno* la natura de' suoni in modo, che rassembrando quasi la sua Diuinità , siccome non può l'intelletto partendosi dall' Vnità per riuolgersi alla Trinità, nō ritornare sempre circolarmente al considerare quella semplicissima Vnità ; così non può la progressione delle relationi harmoniche partirsi dall'vnisonanza, senza riuolgersi circolarmente di tratto in tratto , quasi all'istessa vnisonanza , mediante gl'incontri della Diapason, & sue repliche : onde ne nascono tante altre belle speculationi, & corrispondenze , che troppo lunghe sarebbero à raccontare . La cagione Fisica consiste in quella grata vnione de' suoni portati ordinatamente al timpano dell'orecchie , mediante quelle circolationi , che fa l'aria percossa ; quasi come nell'acqua si vede ; le quali , quanto più sono commensurabili tra loro ( ilche dipende dal numero di quegli impulsi vicendeuoli, ò vibrationi, che fanno i corpi sonori percossi ) tanto più le consonanze si sentono perfette , & soauì: la qual cosa è stata ingegnosamente dichiarata dal Signor Gallilei nel Dialogo primo de' suoi Discorsi, & Dimostrazioni intorno alla Mecanica, & i mouimenti locali, per via d'alcuni pendoli di proportionate lunghezze sospesi da vn chiodo ; & alquanto diuersamente da V. Paternità ; cioè per via delle vibrationi stesse , che fanno le corde più , ò meno acute , & graui : benchè queste Dimostrationi non m'appaghino pienamente l'intelletto ; poichè in quel medesimo instante , ch'il battimento si fa , ò almeno i suoni si odono, il senso , & l'intelletto discernono il consonante, & dissonante ; & la soauità di quello , & la spiaceuolezza di questo ; & tuttauia quell'istante , ò momento è anteriore per ordine di natura à quell'habitudine , ò commensurabilità , che hanno frà loro ; etandio le prime vibrationi de' corpi sonori , ò pure dell'aria sonante : onde pare che  
 si



si debba ricercare qualch'altro principio fìsico o più intrinseco delle consonanze, & dissonanze. Mà la cagione Matematica è notissima, perche nasce dalle proportioni, che hanno trà loro i corpi sonori; & per conseguenza i suoni stessi; ò consistino nella qualità, come volle Teofrasto, riferito da Porfirio sopra gl'Harmonici di Tolomeo, ò nella quantità, come piacque à Tolomeo istesso: le quali proportioni, ò habitudini; benché si fondino nella quantità continua, ò sia secondo la lunghezza, ò la mole, ò il peso; tuttaua, perche si misurano, & dimostrano coi numeri: & perche le suddette vibrationi c'hanno gran parte, alla quantità discreta, par che si riferischino. Resta, che per sodisfare alla curiosità di quelli, che si dilettauo delle comparationi nella Musica, quando sono adequate; & perche si veda la molta corrispondenza, che hanno i gradi Harmonici, con tutti gl'Enti; noi ne facciamo vn Paralello, disponendo tutte le voci, ò interualli in sei gradi, con mostrare l'Analogia, che hanno con tutte le cose, così in generale; perche in altrettanti ordini quelle parimente si distribuiscono; come in particolare questo con quello. Primieramente l'Unisonanza (ch'è il primo grado delle voci) corrisponde à Dio: perche, siccome quello è il principio vnico, & vero di tutte le cose, & infinitamente più perfetto di esse; così l'Unisono è il principio di tutti gl'interualli, & quasi infinitamente distante da loro: essendo in certo modo infinita la distanza dall'unità al numero. Secondo l'Equisonanza si paragona à gli Angeli; perche, siccome quelli più d'ogni altra creatura s'accostano alla perfettione Diuina; anzi alcuna volta nella sacra scrittura sono chiamati Dei. *Ego dixi Dij estis, & Filij excelsi omnes*; così gl'interualli Equisoni s'appressano più d'ogni altro alla perfettione dell'unisono; & molte volte per l'unisono si prendono. Terzo i Penequisoni s'aggua-  
gliano



gliano à gl' Huomini: perche, come quelli s'auuicinano molto à gl' Equilioni nell' eccellenza dell' accordo; così la natura humana s'appressa tanto all' Angelica, mediante l'intelletto, & l'anima separabile dal corpo, che possiede, ch'il Regal Profeta disse *Minuisti eum paulominus ab Angelis*: & tuttauia, sicome l' Angelo è vn semplice spirito, & l'huomo vn composto di spirito, & di corpo; così apparisce l'Equisonanza vn semplice suono; & la Penequisonanza più manifestamente fa discernere la compositione del graue, che si prende per il corpo: & dell'acuto, che risponde allo spirito; per la sua leggerezza, & celerità. Quarto gl'interualli specialmente detti Consoni, simbolizzano con gl'animali irragioneuoli, & Bruti; si per la corrispondenza de' gradi, come perche à tali interualli parimente non si dà altro vocabolo, che quel del genere; & i Bruti cō general vocabolo si sogliono chiamare Animalì; prescindendo, come dicono i Logici, da' Ragioneuoli. Quinto gl'interualli Cantabili, detti da' Greci Emmeli, come il tuono, semituono &c. paragonare si possono à i Vegetabili, ò piante; non solo per la corrispondenza de' gradi; mà anco, perche da essi si compongono gl'interualli consoni; come la Vegetatiua, & le sue facoltà entra nella compositione de gl'animali: & sicome vi sono alcune piante mezz'animali, dette da' Greci ζῶον ὅτιον, come le Spugne; così d'alcuni interualli cantabili si dubita da molti, se siano consonanti, ò dissonanti. Sesto, & ultimo, gl'interualli Incantabili, detti da' Greci Ecmeli, che propriamente son quelli, che consistono in proportioni sorde, & non dimostrabili co' numeri, si riferiscono all'infima classe de gl'Enti; che sono le cose materiali, & inanimate; non solo perche sono le più imperfette di tutte; mà perche vna sola diuisione riceuono; ch'è la quantitatiua; verbi gratia vn sasso d'vna canna si diuide in due  
 mezze



mezze canne , come quegli'interualli solo materialmente diuidere si possono , per via delle mezzane proportionali , & Geometricamente ; & non per numeri : doue i Cantabili più diuisioni ammettono : perche oltre la Geometrica , riceuono la diuisione Harmonica ; verbi gratia , vna Sesquinona si diuide nella Sesquidecimaquinta , & nella Sesquiigesimaquinta ; come i Vegetibili , oltre la diuisione Materiale , riceuono anco l'Organica : perche vn tronco d'vn arbore per essemplio , che sia d'vna canna , si può diuidere in due mezze canne ; & di più in corteccia , midollo , fibre &c . Per aggiunta di questo Discorso voglio , che facciamo mentione d'vn opinione strauagante d'alcuni ; i quali tengono , che due voci dissonanti , Armonicamente tramezzate da vna terza voce , se insieme risoneranno , siano per far grata , & concorde mistura ; à segno che diueranno consonanti : persuadendosi tanta efficacia nell'vnione scambieuole de' due termini estremi col mezzano , che habbia virtù d'vnire consonantemente gl'estremi medesimi . Mà questa ragione è di picciolo momento : perche se vogliamo argomentare *à pari* , si come la Quinta raddoppiata , cioè vna Nona maggiore diuisa in due Quinte ; benche habbia il termine mezzano , che s'vnisce con gl'estremi con vna proportionone tanto perfetta , quanto è la Sesquialtera , nõ consuona ; perche gl'estremi non hanno proportionone harmonica trà loro , cioè bastante à produrre consonanza ; come si può vedere in questi termini della Nona maggiore tramezzata geometricamente , & diuisa in due Quinte 9 . 6 . 4 . così non è ragioneuole , che gl'istessi termini tramezzati Armonicamēte ; verbi gratia ; così CXVII LXXII LII debbino consonare trà loro , per quell'vnione (benche d'altra forte) che hanno col mezzano ; mentre gli manca la sopradetta

45 — differenza	20 — differenza
-----------------------	-----------------------

N n      detta



detta conditione, d'hauer ragione trà loro produttrice di consonanza. E però diuidasi, come si vuole questa proportionone Dupla Selquiquarta  $\frac{2}{4}$ ; perche è discordante ne' termini, sempre produrrà tre voci dissonanti. Per il contrario, se vna ragione consonante, per essem- pio la Sesquialtera, sarà tramezzata harmonicamente; come qui 15. 12. 10. doue vna Quinta è diuisa nel-  
**F A C** la terza maggiore nel graue,  
 & nella minore nell'acuto; ciò gl' accrescerà più grata v-  
 nione delle voci, o maggiore perfettione di consonanza:  
 & per esprimerlo con vn termine Greco, aggiugnerà l'*Eu-  
 symphonia* alla *Symphonia*. Si che, se procede la parità,  
 possiamo immaginarci al più, ch'vn interuallo dissonante,  
 se farà Armonicamente tramezzato, debbia riuscire al-  
 quanto meno spiaceuole all'vdito: mà consonante non-  
 già. Del che, se alcuno vorrà chiarirsi, con l'esperienza  
 (che quanto à mè non degnerei farne la proua) potrà a-  
 geuolmente effettuarlo nella Quadrupla Sesquialtera  $\frac{2}{2}$ ,  
 cioè la decima sesta maggiore (due ottaue, e vn tuono mag-  
 giore) armonicamente tramezzata da vn'altra voce con  
 questi numeri.

LXXXIX

XXXVI

XXII

53  
differenza

14  
differenza

che ridotta a' ter-  
 mini pratici, si  
 troua frà queste  
 corde c, x, f, d; cioè  
 con le note co-  
 muni; le quali  
 pongono nel gra-  
 ue





ue vn' Vndecima aumentata per vna diesi Enarmonica  
 $\frac{1}{2} - \frac{1}{3}$ ; & nell'acuto vna sesta maggiore d'altrettanto dimi-  
nuita. Or'essendo il maggior termine di questa proportio-  
nalità il numero 99. con poca fatica si può nel Monocordo  
diuidere vna corda prima in cinque, poi in dieci  
parti; & l'estrema di queste in dieci particelle,  
delle quali lasciandone vna, haueremo  
il proposto numero; & gl'altri pari-  
mente in due altre corde e-  
quali; & accordate all'v-  
nisono facilmente  
si potranno pi-  
gliare:  
et segnando i luoghi doue cadono  
dette sectioni; & applicandoui  
altrettanti ponticelli, si  
potrà da chi che sia  
vederne l'ef-  
fetto.



## DISCORSO TERZO

Sopra la Diuisione eguale attribuita ad Aristosseno

*Al Signor*

PIERO DE' BARDI

*De' Conti di Vernio à Firenze.*



A notitia, che hebbe il Signor Gio-  
uanni, di felice memoria, Padre di  
V. S. Illustrissima dell'antica Musi-  
ca, & la stima, che meritamente  
ne fece, fù per la maggior parte ca-  
gione di quel miglioramento così  
notabile, che vediamo hauer fatto  
questa Professione da 40. anni in-  
quà, nell'espressione de' sensi, nella buona pronuntia del-  
le parole, & nel gratioso procedere delle Melodie: poi-  
che da quelle dotte, & piaceuoli adunanze, che in casa  
loro si faceuano da i giouani nobili, & da i migliori mu-  
sici Fiorentini, sappiamo esserne uscito quel bello, & va-  
go stile Monodico, detto comunemente Recitatio; col  
quale tanto si segnarono il Gallilei, il Caccini, il Peri;  
& tanti altri di poi, che à gara hanno composto in questo  
stile; & propagatolo in poco tempo per tutta Italia; co-  
me sò d'hauerne altroue più diffusamente ragionato. Ma  
nel



nel presente Discorso hò voluto esaminare vn'opinione importante di questa facoltà, vscita per mio credere prima di Lombardia, e poi nutrita, & cresciuta massimamente in Firenze nostra Patria. il quale m'è parso di douere inuiare à V. S. Illustrissima, per l'hereditaria inclinatione, che hà verso questa nobil facoltà: acciò, se gli parrà che le mie ragioni siano così vere, come elle sono chiare, & euidenti; per l'autorità, che meritamente possiede frà costesti virtuosi, m'aiuti con la sua incomparabile cortesia, & piaceuolezza à disingannarli in questa parte. Poiche è veramente cosa degna d'ammiratione, che tutti li moderni autori, che di cose appartenenti alla Musica hāno scritto *ex professo*, siano caduti in quest'errore di persuadersi, che gl'instrumenti di manico; quelli cioè ch'hanno le voci diuise in semituoni, mediante i tasti; come Liuti, Tiorbe, Viole, Lire, Chitarre, & simili, habbino li detti semituoni eguali; & che questa sia la diuisione, ò Armonia praticata già da Aristosseno, & suoi seguaci: et che senza farne alcuna proua, ò esame, gl'ultimi si siano lasciati tirare ciecamente dall'autorità de' primi; con tutto che sia facilissimo di mostrare il contrario: essendo questo vn'errore popolare de' più solenni, che regnino in questa professione. nella quale (come da questo solo si può conoscere) pochissimi Scrittori di conto si ritrouano; & quelli pochi non hanno potuto sapere ogni cosa. Spero dunque, che quando con ragioni chiare, & palpabili hauerò conuito di falsità questa Massima; non sarà alcuno tanto ostinato, che voglia sostenerla; & non si marauigli, che così lungamente habbia regnato quest'errore; & che da 150. anni in circa, che la Musica, con l'altre nobili professioni, cominciò a pigliare vn grand'aumento, neffuno se ne sia accorto. Mà per venire alle proue, il proposto Tema è di tal natura, ch'egli ammette molto meglio l'Esperienza,



perienza, & la Pratica, che la Dimostrazione, & la Teorica perche, si come non si può dimostrare *a priori*, ch' i semituoni in detti instrumenti siano trà loro eguali, così nè anco si può prouare dimostratiuamente, che non siano: perche se io mi vorrò fondare sù le proportioni, dicendo, che le consonanze deuono consistere nelle loro ragioni, o habitudini; le quali escludono ogni egualità Fisica, ò Geometrica; mi si potrà egualmente rispondere, che non consistendo le consonanze in vn punto indiuisibile ( poiche non si discerne al senso la differenza, ch' è trà la dupla esatta, & trà questa  $\frac{2}{1} \frac{0}{8} \frac{2}{1}$  ) quindi è, che se bene da cotal diuisione eguale le consonanze non si fanno di quell' vltima esattezza inalterabile, sono però, moralmente parlando, come si dice, tanto giuste, che l' orecchie ne restano pienamente appagate. Perciò prendendo vn' altro camino più facile, & breue; & lasciando da banda la speculatione, farò per via del senso, conoscere quanto costoro si siano ingannati. Prendasi qualsiuoglia di questi instrumenti, sia Liuto, Chitarra, ò Viola, poco importa; & si consideri vn poco, come vi stanno collocati i tasti; & vedasi, se è vero, ch' il terzo semituono sia maggiore di spatio materiale del secondo: et se è tale veramente in tutti gl' instrumenti, mi dichino vn poco, come è possibile, che sia eguale d' interuallo; cioè vn semituono della medesima grandezza del secondo? chiara cosa è, che per continuare sopra vn manico più semituoni, ò altri interualli eguali di suono (cioè distanza Armonica, secondo il graue, & l' acuto ) bisogna, che proportionalmente scemino verso l' acuto; & che quanto il secondo è minor di sito del primo, tanto il terzo sia minor del secondo; & se tre semituoni ( cioè interualli d' vn manico diuiso ) vicini saranno d' egual distanza materiale, è euidente ch' il più acuto; perche è di maggiore proportione, farà  
anco



anco di maggior interuallo , ò distanza Musicale del secondo, & il secondo del primo. Or se di più il terzo si vede essere , non pure eguale di sito ; mà maggiore del secondo , ne segue chiaramente , ch'egli sia non poco , & d'vna differenza quasi insensibile ; mà notabilmente maggiore d'interuallo Armonico. Dalche si conoſce manifestamente , che li detti tre semituoni , sono così ordinati ; prima il maggiore , poi il minore , & poi similmente il maggiore ; & che questa differenza si troua non solo ne gl'instrumenti di tasti ; mà anco in quest'altri di manico . Nè altrimenti si poteuano disporre : imperoche formando alcune corde à voto in quest'instrumenti il *mi* , per essemplio la quatta delle Viole comuni *E la* , *mi* , il prossimo semituono douea essere maggiore , qual'è l'ordinario , & Diatonico *mi* , *fa* . Et di qui nasce , che sonandosi per lo più nel Liuto , modulationi Diatoniche , & non Cromatiche , non si trouerà quasi mai seguire immediatamente doppo l'1 , il 2 , nell'Intauolatura Italiana , ouero il c. doppo il b. nella Francese ; perche sarebbe vn semituono minore cromatico , e straordinario . Et perche di queste quattro voci C. D. F. G la prima , & la terza richiedono doppo se più tosto il semituono minore , che il maggiore ( essendo per essemplio più naturali , & ordinarie queste voci  $\text{C}$  ,  $\text{F}$  , che  $\text{b D}$  ,  $\text{b G}$  ) & la seconda , & quarta , più tosto il semituono maggiore ; perche sono più naturali le voci  $\text{b E}$  ,  $\text{b A}$  , che queste  $\text{D}$  ,  $\text{G}$  , quindiè , che molti inconuenienti , & imperfettioni si sentono in questi medesimi instrumenti ; bisognandoui taluolta adoprare il semituono minore , per il maggiore , ò al contrario ; & che nelle Musiche Cromatiche , ò altre straordinarie , segnate con molti diesi  $\text{C}$  , &  $\text{b}$  molli ; per essemplio in quelle del Principe di Venosa , si sentono taluolta molti riscontri di consonanze tanto imperfette , che

l'orecchie



l'orecchie ne restano grandemente offese. Al che hanno cercato di remediare alcuni, con aggiugnere vn tastino ne' luoghi del semituono maggiore; massime nel primo; con che lo diuidono nel minore, & nell'eccesso; ch'è la vera Diesi; & propriamente la Minima. Mà se i semituzioni fossero eguali (come costoro vogliono) sì come le compositioni ordinarie, & Diatoniche, se ne sodisfanno, ancorche douerebbono esser maggiori, così anco le Cromatiche, & straordinarie potrebbbono contentarsene in luogo de' minori, che taluolta adoprano. Eppure si sente (come ognuno potrà farne la proua da se) che alcune consonanze legnate con simili corde accidentali, sono notabilmente alterate, & discordanti: per essemplio la terza, ò decima maggiore di *D la*, *sol*, *re*, solleuato ( $\times$  *D*) sopra il *B mi*; la quale è molto più grande del douere: perche hà tre semituzioni maggiori, & vn minore; in vece d'hauerne due d'vna sorte, & due dell'altra. Il primo è maggiore dal *B* fino al *C*. il secondo parimente maggiore dal *C*. terza corda à voto, fino al primo tasto (che perciò forma la voce *bD*. & non  $\times$  *C*) il terzo solo minore dal primo tasto al secondo, *D*: & il quarto parimente maggiore dal secondo tasto al terzo, che forma la voce *bE*, & non *la*  $\times$  *D*; ch'è quello del quale discorreuamo di sopra. Or qui se bene il sottilissimo Salinas v'ha formando vn'argomento *ab impossibili*, per prouare questa egualità de' semituzioni, non conclude però niente; mentre noi gli concediamo quello, ch'egli adduce per assurdo, & impossibile. sì come dunque ne' Cembali vi sono le Diesi, ò *implicitè*, ò *explicitè*, come egli dice; cioè in potenza, come in quelli, che non hanno i tasti neri spezzati; ò in atto, come in quelli, che gl'hanno; così anco nella medesima maniera l'hanno i Liuti, Viole &c. in potenza, come le Viole comuni; in atto, come quelle, che hanno quel tastino di  
più



più , e' l' nostro Violone Panarmonico . Mà per mostrare , che nella Viola non vi siano le Diefi (ò in atto,ò in potenza ) & conseguentemente vi siano i semituoni eguali (la quale sequela si concede ) egli si serue di questo mezzo termine, con dire, che tre ditoni, come si vede nel Cēbalo, non compiscono l'ottaua : la quale contiene cinque tuoni eguali, & due semituoni maggiori, cioè vn tuono, & la Diefi; & pure, dice egli, nella Viola, ò Liuto tre ditoni, ò terze maggiori compiscono l'ottaua : dunque non vi sono le Diefi. Mà egli non s'accorge della fallacia : poiche allora sarebbe vera l'illatione , quando quei ditoni del Liuto, ò Viola fussero eguali à quei del Cembalo : il che si vede manifestamente essere falso ; perche nella Viola, & Liuto sono molto maggiori, & più imperfetti , che nel Cembalo; per esserui quella Diefi scompartita frà gl'altri interualli ; massime frà i semituoni minori, che noi confessiamo in detti Instrumenti essere accresciuti; mà nõ però tanto, che arriuino à vn gran pezzo à i maggiori . Mà vediamo, come proceda l'argomento , ch'egli fa su' l' fine del capitolo 28. lib. terzo . Essendo, dice egli, il terzo tasto della seconda corda nella Viola ( egli comincia dalla più sottile ) vn'ottaua sopra la quarta à voto (chè C. sol, fa, ut ) & conseguentemente facendo anco l'ottaua la medesima seconda corda al quarto tasto, sopra la quarta al primo ; è forza, ch'il medesimo interuallo sia dal terzo tasto al quarto, nella seconda corda, che dalla quarta à voto al primo . mà perche si suppone, che dal ciglietto, ò capotasto al primo tasto sia il semituono maggiore, dunque parimēte sarà maggiore dal terzo tasto al quarto *quoniam de octauis idem est iudicium* . et pure questo ripugna all'ordine de' semituoni ; che si suppongono alternatiua-mente disposti, vn maggiore, & vn minore; perche essendo maggiore dal secondo tasto al terzo, quello che segue



dal terzo al quarto, deue essere minore. dunque l'istesso sarà maggiore, & minore: ch'è impossibile. Mà il buon Salinas si fonda sù due presupposti falsi: l'vno è, che due semituoni maggiori nelle Harmonie diuise per semituoni, non si possino seguire: il che pure dalla figura quì posta si conosce esser falso.



Semit. Semit. Semit. Semit. Semit. Semit. Se-  
mag. min. mag. min. mag. mag.



mit. Semit. Semit. Semit. Semit. Semit.  
min. mag. min. mag. min. mag.

Procedendo questo dall'essere amēdue maggiori quei semituoni, che compiscono l'ottaua, con li cinque tuoni: & perciò, credo io, si vede in questa sorte d'instrumenti, che d'ordinario il quarto semituono non è tanto diseguale al terzo, quanto il secondo al primo. L'altra suppositio-  
ne, in che egli s'inganna, è che il medesimo semituono non faccia mai l'vffizio di maggiore, & di minore in questi instrumenti. Et pure il contrario dimostrammo, doue parlammo delle terze, & decime maggiori. In somma (per dare, come vna regola generale à conoscere il valore de' tasti in questa sorte d'instrumenti) ne' tre primi semituo-  
ni si vede, quasi per tutto offeruato l'ordine scambieuole d'vn maggiore, d'vn minore, & d'vn maggiore: come accennai di sopra: nel quarto poi si conosce maggiore va-  
riatione,



riatione , che in tutti gl'altri : & pare , che sia proprio , come si dice , la pietra di scandalo in questo spartimento : poiche , se bene comunemente tiene luogo ancor esso di maggiore ; tuttaua in qualche instrumento , vediamo che s'accosta assai al semituono eguale : mercè , che gli conuiene spesso fare l'vffizio del minore ; come nel Liuto alla sesta corda ; doue forma il semituono  $b \flat$  . se bene tale semituono nell'Accordo perfetto s'auuicina al mezzano : essendo di proportionone  $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$  ; ch'è vn comma di più del semituono minore , & sesquiuegesimoquarto . Mà nell'altre quattro corde susseguenti ; perche tal semituono cade trà il  $\text{X}$  diesi , e'l  $b$  molle , molte volte serue all'vno , & molte all'altro : dalche ne seguono le imperfettioni suddette . E ben vero , che più s'appressa al maggiore , che al minore . Et però si sente vn tuono assai accresciuto frà il secondo , e'l quarto tasto : anzi ne' manichi di cetera meglio compartiti si vede , che poco diuaria dal terzo : la qual cosa auuertendo ( benchè per pratica , & in confuso ) gl'artefici di questi instrumenti , sogliono comunemente toglier via detto tasto ; almeno nelle corde acute : già che nella quarta , che cade in  $E \text{ la}$  ,  $mi$  , ò in  $a \text{ la}$  ,  $mi$  ,  $re$  , secondo diuersi accordi , non si vede seguire inconueniente alcuno dalla continuatione di due semitوني maggiori cioè trà il secondo , e'l terzo : & frà questo , e'l quarto , che corrispondono à queste voci  $\text{F}$  ,  $G$  ,  $bA$  , ouero  $h$  ,  $c$  ,  $bd$  : doue nelle corde acute , par ch'habbino voluto leuar l'occasione di far quel tuono aumentato dal secondo al quarto tasto , quando vi fusse . Di modo , che essendo la prima & più sottile corda della Cetera à voto  $D \text{ la}$  ,  $\text{sol}$  ,  $re$  , & al terzo tasto  $F \text{ fa}$  ,  $ut$  ; perche vi manca il quarto tasto , non vi si troua l' $F \text{ fa}$  ,  $ut$  , solleuato ; come corda cromatica ; nè il  $G \text{ sol}$  ,  $re$  ,  $ut$  , abbassato , come corda poco ordinaria : la quale mancanza di tasto farebbe molto scom-



moda nella seconda corda *c sol, fa, ut*: poiche in detto tasto caderebbe la voce *e la, mi*, ordinaria, & Diatonica; se non fusse, che l'istessa voce si troua nella prima corda: mentre non è distante della seconda più d'un tuono: le quali cose mi marauiglio, che sin'ora non siano state osseruate. Gl'altri semituoni, che seguono poi, par che alternatiuamente procedino per vn minore, vn maggiore &c. Mà se alcuno non si sodisfarà di queste esperienze, potrà per vn'altra strada venire in cognitione di tale disegualianza. Accordato, che hauerà vn Liuto, ò Viola, preda vn'instrumento di 13. corde, & di dodici semituoni eguali, diuisi geometricamente con le xi. mezzane proporzionali, ò altrimenti; in guisa che la prima con la decimaterza corda faccia l'ottaua; la quale accordandola con vna del Liuto, ò della Viola, vada poi confrontando le voci di mezzo, vna per vna, d'amendue gl'instrumenti. Ilche fatto egli conoscerà manifestamente due cose: l'vna è, che quasi nessuna voce de' due instrumenti s'accorderà insieme, & vi sarà grandissima differenza d'accordo. L'altra, che in questo instrumento, geometricamente diuiso nessuna consonanza quasi vi si trouerà: & riuscirà del tutto impraticabile. Per il contrario, se alcuno confronterà detta ottaua d'un Liuto, ò Viola con vn Cembalo partecipato; anzi con vn temperato all'Accordo perfetto, ò altro instrumento simile, facendo il paragone principalmente de' semituoni, poca differenza vi trouerà. Il nostro Violone Panarmonico è anco attissimo à far conoscere questa verità. Imperochè hauendo attualmente la differenza del semituono maggiore, & del minore; & aggiustandosi i suoi tasti per l'appunto con le voci del Cembalo; se si paragonerà toccandosi i suoi tasti doppij (che sono gl'ordinarij, e che formano i semituoni maggiori sopra le corde a voto) con vna Viola, ò Tiorba; pochissima



sima, & quasi nessuna differenza v'apparirà. Mà se si confronteranno i tasti semplici, che formano i Semituoni minori, ò pure se n'interporrà vn'altro frà amendue, per formare i Semituoni eguali, allora si conoscerà quanto tali voci s'allontanino da quelle della Viola. Vana dunque si deue reputare la fatica di quelli che con diuidere il tuono in quattro parti ò Diesi eguali ( come intendo hauer fatto vltimamente in Francia vn Monsieur le Maire Sonatore di Liuto per testimonio dell'erudito Padre Mersenne ) hanno creduto di restaurare il Genere Enarmonico; & comporre modulationi eccellenti; nel che confesso anch'io d'essermi ingannato, quando io feci fare la Lira Barberina, prima d'hauer sufficiente peritia di queste materie: imperoche hauendo fatto diuidere quella tastiera, che serue alle corde d'ottone, in quarti di tuono egualmente diuisi, riconobbi esser tale diuisione imperfettissima; & appena poteruisi trouare alcuna consonanza; onde fui costretto à mutarla. Tale anco riuscirebbe quella del Vicentino di cinque parti eguali; se si riducesse in pratica; & molto più quella di Monsieur Titelouze appresso il medesimo Padre Mersenne; che pretese di spartire il tuono in tre. Poiche in effetto la natura dell'Armonia è tale, ch'ella aborrisce quanto può, ogni spartimento eguale, & Geometrico. Onde è stato anco pena perduta quella del Zarlino, del Salinas, & del Gallilei; i quali con lunghe, & faticose operationi, hanno insegnato il modo di diuidere geometricamente i manichi, & tastiere de gl'Instrumenti; supponendo di seguire in ciò la scuola, & principij d'Aristosseno. Mà come anco in ciò costoro si siano ingannati; insieme con tutti quelli, che tengono, che gl'antichi si seruissero in pratica de' semituoni, & quarti di tuono eguali; hora è tempo di dimostrare. Aristosseno Tarentino, come ben fanno gli eruditi, hà soprauan-

zato



zato di gran lunga quanti mai hanno scritto di cose Musicali: sì per il gran numero, & varietà de' libri, ch'egli vi compose ( de' quali appena alcuni pochi fragmenti hoggi n'habbiamo ) come per la sua varia eruditione, & l'opere innumerabili, ch'egli lasciò nell'altre facoltà: & per hauer apparato la Filosofia dalla bocca d'Aristotile medesimo, & la Mattematica da i più illustri Pitagorici: onde perciò la sua dottrina fù abbracciata senza contrasto da tutti i pratici: & chiunque scrisse doppo lui, ò *expresso*, ò incidentalmente, di cose Musicali, ne fece sempre honoratissima mentione. Contuttociò, ò sia per la gara, che regna d'ordinario frà i litterati, ò per non l'hauere inteso, ò non voluto intendere, è stato ripreso in molte cose da Tolomeo: sottilissimo scrittore in vero, & grandissimo Mattematico: mà non da paragonarsi in modo alcuno ad Aristosseno nelle cose di Musica. Ne sono mancati à i tempi nostri virtuosi ingegni, che per affettione d'un tal personaggio, hanno preso, come si dice, à spada tratta à difenderlo. Frà l'altre oppositioni, che gli fa Tolomeo (benche il Zarlino seguendo la versione del Gogauino, dica contra gl'Aristossenici) vna si è, ch'egli non facesse bene à porre la consonanza Diatesaron di due tuoni, & mezzo: contra il quale canonicamente dimostra, ch'il semituono ( che con due tuoni compone questa consonanza ) è meno della metà. Prona similmente, che la Diapason è minor di sei tuoni, & simili altre cose: le quali è da credere, che Aristosseno consumatissimo nella scuola Pitagorica, ottimamente sapesse. Carlo Valgulio Bresciano huomo molto erudito, & versato ne gl'autori Greci di questa facoltà, lo difende con dire, che se bene il tuono per via di numeri ( cioè harmonicamente ) non si può diuidere in due parti eguali: tuttauia si può diuidere Geometricamente, ò per via di linee, & della quantità discreta, mostrando



strando in certo modo, che gl'argomenti di Tolomeo sono calunniosi, & sofistichi. Il Gallilei poi vā sottilizzando con dire, ch'egli non diuideua il tuono, come semplice Mattematico nella quantità continua: mà come Musico nel corpo sonoro, la qualità del suono, & non la quantità della linea, ò corda, ò spatio, che lo vogliamo dire, in parti eguali: nelche vien meritamēte ripreso dal Zarlino. Mà noi crediamo in altra maniera meglio fondata, & più vera, poter si difendere la di lui dottrina. Imperoche indirizzando tutte le sue fatiche alla pratica, & come quello che primariamente deferiua al senso, & secondariamente alla speculatione, partendosi in ciò da i Pitagorici ( le massime de' quali non vedeua per tutto corrispondere all'esperienza ) volle anco nel modo di parlare conformarsi co i Prattici de suoi tempi. Onde chi gl'hauesse dimandato, che cosa è tuono? hauerebbe risposto esser quell'intervallo, con che la Diapente eccede la Diatesaron, & non à guisa de' Pitagorici vn'intervallo, che nasce dalla proportionione Sesquiottaua: & perche i Prattici di quel tēpo, nel quale diligentissimamente questa facoltà s'insegnaua, si seruiuano molto acconciamente della Diesi, come misura comune di tutti gl'altri intervalli: essendo questo il minimo che si possa cantare; perciò misuraua anch'egli le consonanze, & intervalli maggiori in questa guisa: dicendo, per esempio, che la Diatesaron è vn intervallo di due tuoni, & mezzo, ò di dieci Diesi. La Diapente di tre tuoni, & mezzo, ò di quattordici Diesi: & così gl'altri. E di simile metodo si serui non solo doue le Diesi sono pari: mà anco doue si prendono in numero impari, & si diuidono: come egli fà diuidendo il Tetracordo del suo Diatonico molle, con assegnare al primo intervallo due Diesi, tre al secondo, & cinque al terzo: & nel cromatico detto Emiolio, egl'assegna i due primi intervalli



terualli d'vna Diefi & mezza ciascuno : & il rimanente di sette . Il qual metodo , che sia stato molto conforme alla buona pratica di quel tempo, si può conoscere da questo , che, come egli dice nel secondo libro de gl'Elementi Harmonici , il flauto Lidio era distante , secondo alcuni artefici dal Frigio, tre Diefi , ò quarti di tuono: & l'antico Diagramma vniuersale de' Tuoni restaurato da noi cō la correctione del testo d'Alipio, era diuiso per maggior comodità in tanti spatij eguali; ( Boetio gli chiama pagellas, i Greci *σταίλας* ) quante Diefi sono dalla più graue voce dell'Ipodorio alla più acuta dell'Iperlidio. Nè per questo dobbiamo credere , che gl'antichi adoprafferò in pratica quest'interualli di semituoni, & Diefi eguali : se bene quando si modulino sino à due Diefi eguali, come si fa nell'Enarmonico Genere , non da fastidio: purchè da esse si componga il nostro semituono , detto maggiore  $\frac{1}{1} \frac{6}{5}$  : & la ragione è , perche quanto alle consonanze prime ( quinta, & quarta ) non lasciano per questo d'essere giuste ; come è necessario : & l'altre ( cioè terze , & seste ) non essendo nè maggiori , nè minori; mà in quel mezzo; poco importa , che siano più , & meno diminuite , ò accresciute: poiché in ogni modo , ò sono consonanti , ò si possono adoprare consonantemente ; come altroue hò dimostrato . E che gl'antichi in pratica non si seruissero di questa egualità d'interualli assai per mio giuditio si proua da quello , che diceuo di sopra della grandissima imperfettione delle consonanze , che ne segue: troppo aliena dall'esattezza di quei sublimi ingegni . Et tanto più , che i più comuni instrumenti, & più nobili, come la Lira, & la Cithara haueuano le corde in aria , & non si tasteggiavano, come il Liuto : il quale però fù conosciuto da gl'antichi; come ne fanno fede due bassi rilieui di quell'età : ne' quali si vede scolpito . Che se ad alcuno parrà , che cotali interualli eguali ,



guali , perche non si riduceuano in atto , non potessero ragioneuolmente far l'vffizio di misura comune de' maggiori interualli , costui s'inganna all'ingrosso : perche l'istesso segue in alcune monete ; verbi gratia nel soldo ; il quale , se bene in qualche paese è moneta imaginaria , tuttauia serue benissimo per misura , ò particella di monete maggiori . Ilche voglio confermare anco con vn'altra similitudine . Quando noi sapessimo di certo , quante miglia per l'appunto siano da Roma à Viterbo ; da indi à Siena ; & da Siena à Firenze ; ò per essere state anticamente misurate con esattezza , ò altrimenti ; poco darebbe fastidio , ch'elle non fossero poi eguali , & esattamente scompartite , come non sono : & similmente le Poste : perche tanto seruono à i viandanti : i quali non misurano le loro giornate col numero delle miglia ; mà con gl'alloggi , & altre occasioni : & così anco faceuano gl'antichi Musici ; & hoggi fanno i Moderni ; gouernando la serie delle loro melodie , con le Posate , per così dire , delle Consonanze , che debbono essere giuste ; senza darsi briga di qual misura siano i loro tuoni , ò semituoni : poiche la natura stessa del Concento gli sforza à farli giusti . Niuno , credo io , dirà che la Musica , che s'vsaua à tempo del Gassuro , & del Glareano , fusse diuersa dalla nostra ; ò che il loro semituono vsuale , fusse differente dal nostro ; & tuttauia gli scrittori di quel tempo lo chiamano minore , prendendolo per il Limma ; & supponendo che si cantasse il Diatonico Ditonico , ò Pitagorico ; come che poi il Fogliano , & appresso gl'altri , habbino conosciuto , ch'egli è veramente maggiore ; & di proportionone Sesquidecimaquinta . Aristosseno dunque vedendo esser poco necessaria per la pratica quell'esatta notitia de gl'interualli Musicali che professauano i Pitagorici ) massime dissonanti:



**poco vi badò; & usò alcuni modi di parlare, che diede-**  
 ro poi occasione à i suoi emuli di calunniarlo. Mà se hog-  
 gi haueffimo i suoi scritti, sono sicuro, che non vi troue-  
 remmo stabilita, questa egualità in pratica, come ne anco  
 si troua ne' suoi Elementi Harmonici (che di tante sue o-  
 pere soli, quasi ci sono restati, & non interi) benché ei  
 si ferua del termine di metà, & simili, quando parla de'  
 tuoni, & semituoni. E chi sà, ch'egli non s'inducesse an-  
 co à questo, dall'hauer udito qualche differenza nel canto  
 di questa, & quella natione, quanto à i semituoni: la-  
 quale mi pare verisimile, che si trouasse in quei tempi, per  
 la gran diuersità, che haueua vn popolo dall'altro in tut-  
 te le cose, e per consequenza nel modo di cātare: benché il  
 Zarlino, & altri tenghino per fermo, ch'il solo Diatonico  
 Sintono, sia il naturale. Mà che mi risponderanno costoro,  
 s'io gli fò vedere vn passo del medesimo autore, che  
 conferma chiaramente il mio parere? Verso la fine del pri-  
 mo libro de gl'Elementi, hauendo detto in proposito del  
 Tetracordo Enarmonico, che tutto quello, che può fare  
 la voce è di modulare due Diesi nel graue, & non più; &  
 verso l'acuto, ò sopra di esse, intona almeno quello, che  
 resta della Diatesaron (dettrattone cioè le dette due Die-  
 si) (soggiunge queste parole. Τὸ δ' εἶναι ἥτοι ὁκταπλάσιον τῆς ἐλα-  
 χύτης διαστήσεως, ἢ μικρῶ πρὸς πανταυτὸς ἢ ἀμελωδίῃ ἐλαττων: cioè. *E ta-*  
*le interuallo è ottuplo (cioè otto volte più grande) della*  
*minima dieze (cioè Enarmonica) è in somma d'un tantu-*  
*no & incantabile, minore.* Le quali parole assai palesano,  
 com'egli conobbe, ch'il Ditono, che s'intonaua per terzo  
 interuallo Enarmonico, giustamente parlando non arri-  
 uaua à otto Diesi di quelle, che si modulauano ne' due  
 primi interualli; perche componeuano il semituono mag-  
 giore, quattro de' quali eccedeuano detto ditono. Il che  
 non



non hauerebbe potuto dire , se in pratica hauessero intonato vn semituono eguale , spartito in due diesi , come fino adesso i Musici hanno creduto . E se questa proua , non basta , portiamone vn'altra in campo d'vno de' suoi principali seguaci, cioè d'Aristide Quintiliano ; i tre libri del quale forse altro non sono, che vn sommario dell'opere Musicali di quello. Questi nel primo libro, doue descrive tutti gl'interualli, che s'adoprauo nella Musica, dice così . *Τούτων δὲ τῶν διαστημάτων ἐλάχιστον, μὲν ἐστὶν ὡς ἐν μελωδίᾳ δίσις ἐναρμόνιος· ἥ δ' ὡς παχύτερον εἶπὼν, τὸ ταύτης διαστάσιον ;* cioè *Di questi interualli il minimo , quanto appartiene alla melodia (ò al cantare) è la diesi Enarmonica: di poi il semituono doppio di quella , per parlare grossamente .* Onde si vede essersi gl'antichi Aristossenici benissimo accorti , che propriamente parlando , & esattamente misurando gl'interualli , vn mezzo tuono giusto , non arriua a due diesi Enarmoniche . Vn'altro argomento efficace in confirmatione di questa verità, si può pigliare dal Diagramma vniuersale antico ; il quale ordinatamente contiene tutte le voci di ciascun Tuono , con quelle distanze , che frà essi s'interpongono: & è con tale artificio disposto , che se bene ogni Sistema Disdiapason comprende 48. diesi , 24. semitoni , & 12. tuoni, in apparenza eguali , se guardiamo alle linee , & caselle nella carta ; tuttauia si conoisce, che esattamente parlando , non possono reputarsi per eguali ; anzi che diseguali trà loro si modulauano. Indizio di questo certissimo ce n'è il vedere, che non tutte le voci, che si trouano parallele , & nella medesima drittura , hanno i medesimi segni ; anzi alcune sì , & altre nò : poiche in effetto si vedono hauere i medesimi segni quelle , che realmente nella pratica delle voci , & de gl'Instrumenti , erano vnifone ; & diuersi quelle, che non erano vnifone.



Per essempro, douunque le voci, ò corde del Tuono Dorio, corrispondono à quelle dell'Ipodorio, con la medesima nota s'esprimono: verbi gratia, questa  $\text{N} \quad \text{H}$  è segno della Proslambanomenos del Tuono Dorio, & della Lichanos Hypaton dell'Ipodorio: le quali, perche sono vnifone, si segnauano con l'istessa nota. Per il contrario, prendiamo il segno  $\text{n} \quad 3$ . dell'Hypate Hypaton dell'Ipoiaftio; ch'è il primo di quelli, che s'incontrano paralleli, con le voci, ò corde dell'Ipodorio; & vederemo, che s'incontra col  $\text{b} \quad \omega$  segno della Parhypate Hypaton Hypodoria: & con tutto ciò sono diuersi; perche in realtà non erano nella medesima tensione: benché per commodità della pratica si ponessero nella medesima drittura, & paralleli. E ciò si proua in questo modo. è certo, che l'Armonia Iposfrigia è vn tuono più acuta dell'Ipodoria: dunque l'istessa distanza è frà i loro termini; così nel graue, come nell'acuto: & però vediamo, che la Proslambanomenos Iposfrigia hà l'istesso segno  $3 \quad \epsilon$ , che l'Hypate Hypaton Hypodoria. Questa distanza di tuono, si diuide dal Tuono Ipoiaftio, mezzano trà amendue, in due semituumi diseguali: onde è forza, che sia più vicino all'vno, che all'altro: à qual dunque s'accosterà più? all'Iposfrigio: & però l'Ipoiaftio si chiamaua anco Iposfrigio più graue; & non Ipodorio più acuto: onde à quello s'accostaua per il semituumo minore, & all'Ipodorio per il maggiore: & con quello haueua più voci comuni, & vnifone (come si vede nel Diagramma) che con l'Ipodorio. Questa conuenienza si scorge benissimo trà la Mese del Tuono più acuto, & la Trita del Tuono prossimo più graue: & perciò alternatiuamente hanno l'istesso segno, quando sono vnifone; ò diuerso, quando non sono. Così noi vediamo, che la Trita dell'Ipodorio è  $\text{vn} \quad \text{r}$ , la Mese dell'Ipoiaftio  $\text{vn} \quad \text{x}$ ,  
la



la Trite dell'Ipoiaftio vn ♯, & la Mese dell'Ipofrigio parimente vn ♯. E con quest' ordine si procede fino al più acuto Iperlidio. Dalche si può conoscere, che alcuni Tuoni erano da i loro propinqui distanti per il semituono maggiore; come il Dorio dall'Ipolidio, il Missolidio dal Lidio: altri per il minore; & così anco i meno principali, cioè l'Iaftio, & l'Eolio, co' loro subordinati, da vn lato haueuano il semituono maggiore, come l'Iaftio dal Dorio; & dall'altro il minore, come l'istesso dal Frigio. La quale differenza, se non fusse stata osservata da gl'antichi; mà si fussero anco in pratica seruiti de' semituoni eguali; prendendo, verbi gratia, l'E *la*, *mi*, col b. molle, per il D *la*, *sol*, *re*, col diefi ♯, ò al contrario (come credono alcuni che si faccia nel Liuto) che occorreua multiplicare tanto i segni? mentre vn medesimo poteua seruire per tutte quelle voci, che nel Diagramma s'incontrano parallele? Nè alcuno credo di sano giuditio attribuirà quest'errore à gl'antichi; i quali si vede, che non moltiplicarono le cole, senza necessità. Or perche alcuni Sonatori di Liuto, & di Tiorba con vana presuntione cercano di persuadere à i giouani, ch'il loro instrumento, è il più perfetto di tutti; & che vi è tutto quello, che si troua ne' Cembali spezzati; & nelle nostre Viole Diarmoniche: etiamdio la diuersità de' veri Tuoni; e'l Genere Enarmonico stesso; io gli auuertisco à non prestare così leggermente fede à queste chiacchiere; mà prima di creder nulla, farne fare la proua chiara, & euidente. Ciò dico: perche non basta toccar quattro, ò cinque botte piene; & poi dire, che vi fanno tutte le consonanze, che sono ne' Cembali spezzati; mà bisogna farli fare il paragone à voce per voce, nel Liuto, ò Tiorba (che quanto alla diuisione non differiscono) col Cembalo; & di qualche consonanza separata; à voler che  
restino



restino chiariti; poiche è troppo euidente, che quella voce, che adoprano per  $\text{X}$  d. à fare terza maggiore sopra il *b mi*, non gli può seruire per *b e* à far con elsa la quinta, sotto il *b fa*, di *b fa*, *b mi*, essendo troppa la differenza, ch'è trà di loro; cioè poco meno di due commi: la quale non sò vedere, come presumino, che non guasti la consonanza; mentre la metà d'un comma, per opinione de' migliori Musici è sufficiente à guastarla. mà come si dice, ogn' vno tira l'acqua al suo molino: con questa differenza però, che i galant huomini la vogliono pura, & chiara: mà certi Ciarlatani l'intorbidano à posta; perche non sia facilmente riconosciuta. Nè il dire, che la Tiorba, e'l Liuto farebbono instrumenti molto imperfetti, & non vi si potrebbe sonare ogni cosa, gli suffraga punto: poiche è ageuole à rispōdere, che questi instrumenti di manico nō sono, nè più perfetti, nè più imperfetti d'un Cembalo ordinario, senza gli spezzati: dalla participatione del quale tanto poco s'allontanano, che appena si conosce: come per esperienza si può vedere. E si come nel Cembalo semplice si può sonare ogni cosa; mà con molte imperfettioni, doue occorrono melodie Metaboliche, ò variate di diesi  $\text{X}$ , & b. molli, l'istesso, & non più ne' suddetti instrumenti di manico può praticarsi. Al che se non è stato auuertito sin' ora, è postoui rimedio, con aggiunta d'altri tasti; ciò è seguito perche nel passato secolo, poco s'attendeva à queste melodie metaboliche; le quali hauessero bisogno di due voci: per essemplio, trà il D, & l'E, ò trà il G, & l'A. Mà perche alcuno di questi, che non vorrebbono vedere nuoue perfettioni nella musica (alle quali, ò per l'età, ò per l'ostinatione loro, non possono accomodarsi) per saluare questa pretesa perfettione de gl'Instrumenti di manico, m'hà replicato, che cō l'aiuto del dito si può



può supplire, quanto bisogna, à qualunque interuallo; & per conseguenza vi si possono trouare quelli, che attualmente non vi sono formati da i tasti, voglio auuertire gli studiosi, che questa è vna mera impostura: prima perchè se bene nella Viola, ò Tiorba, per essempro, si possono con prolungare il dito oltre il tasto, inacutire le voci di qualche poco; tuttauia ciò à pena riesce in volerle abbassare. Secondo perchè non è possibile far questa alteratione, se non in vna corda sola. Terzo perchè non si può fare d'vna misura certa, & determinata: anzi hora riuscirà più, hora meno. E benchè ciò si faccia nel Violino, questo è suo priuilegio particolare; per cagione della breuità delle corde; & per conseguenza de' semituoni, che potentialmente vi sono: onde, per poco che si spinga il dito auanti, in vece del semituono minore, vi si forma il maggiore. Quarto perchè non si possono fare queste alterationi in tempi veloci; & nelle note lunghe ancora nõ riesce di farle ne i primi loro incontri (perchè l'vdito non può giudicare di primo lancio, doue si richiedino) mà doppo, che l'orecchie hanno di già riceuuta la percossa, & l'offesa da quegli affronti poco consonanti: offesa, che tanto più si renderà sensibile, quando accaderà nelle principali, ò primarie consonanze, che dicono perfette: le quali non si sfuggiranno per l'auuenire da i Musici in certe corde pellegrine, & insolite (che hanno bisogno di tale aiuto) essendosi hormai auueduti, che sono vere corde Diatoniche, come l'altre; benchè prese come in presto fuor del Tuono naturale, ò fondamentale delle cantilene.

Doppo d'hauer fatto il presẽte discorso vn musico principale & intendente, mio amico, m'hà fatto vedere vn Cembalo ultimamente comparso in Roma, di forma & tastatura non diuerso da gl'altri; mà accordato con i semituoni



tuoni eguali . La qual cosa ad alcuni compositori hà dato nell'humore in estremo , per la facilità, che di prima vista promette : parendogli , che sia qualche grande, & nuouo segreto nella Musica. Mà costoro non sapeuano forse, che simil cosa da molti, & molti, è stata tentata per il passato : & che , se facesse buon'effetto , è vn pezzo , che sarebbe stata riceuuta, & stabilita; perche la facilità, & breuità piace a tutti. doue l'imperfettione grande delle terze , & seste , che vi si sente; & la mala intonatione, che farebbono quelli , che vi cantassero sopra , è causa , che questo Accordo non è stato, nè sarà mai riceuuto: onde essendo stato pochi anni sono, prouato in Parigi da vn certo Monsieur Gallè ( come scriue il curioso , & erudito Padre Mersenne ) ne gl'Organi , & Clauicembali , non fù altrimenti accettato : per la grande alteratione , che si sentiuua ; massimamente nelle terze ; & la picciolezza de' semituoni ; che nelle cadenze riflesse del Soprano *fa, mi, fa*, troppo offendeuua. Et in vero alterandosi in questo modo le consonanze poco meno che d'vn comma , come poco fa accennai, qual buon'effetto, se ne poteua mai aspettare ? Nè gioua il dire , che le quinte pure si spuntano , & tuttauia si sopportano : perche l'alteratione, che si fa delle quinte nel comune accordo partecipato è pochissima cosa in comparatione di questa: quale nè anco hà le quinte giuste ( perche allora s'accorderebbe il Diatonico Diatonico ) mà poco più perfette delle comuni. Nè è da credere , come alcuni dicono , che à lungo andare , quando l'orecchie vi saranno assuefatte, debbino contentarsi d'interualli così strani , & insoauì ; essendo cosa, che repugna à i principij naturali , & alla proportione , che hanno le cose sensibili co i sensi . E perciò mai auuerrà , per esempio , ch'il fiele per l'alsuefattione si renda grato ad vn palato ,



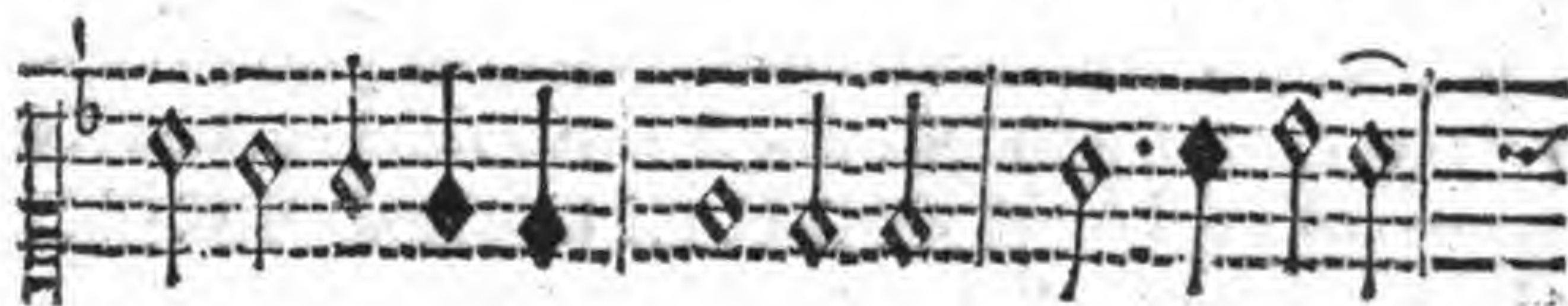
lato , non corretto , quanto il mele istesso . Tralascio la difficoltà , che trouano costoro in mettere in pratica questo loro accordo : nel quale mai si sodisfanno ; incolpando sempre , ò l'instabilità delle corde , ò del tempo : perche finalmente con qualche operatione Geometrica , & facile , à ciò si potrebbe rimediare . Mà quello , in che fò più riflessione è , che ( come hà notato molto bene il gentilissimo Signor Pietro della Valle ) gran perdita farebbe la musica , togliendosi via la differenza del diesi , & del b. molle ; & per consequenza da gl'affetti allegri , & de' mesti ; & molto più , che tutti gl'altri Instrumenti , per hauer la differenza del semituono maggiore , & minore , affatto discorderebbono da questi ( che si potrebbero dire *ἁρμονικὰ συνιενταία* ) & non si potrebbero mai praticare insieme ; come per esperienza si può conoscere nelle Viole ; accordandone vna , con vno di questi Cembali , temperati secondo questa nuoua , & Pseudaristossenica inuentione . Che e' non sia poi nuouo in Teorica , conelcasi di qui , ch'egli è quell'istesso , ch'il Gallilei , & gl'altri Aristossenici chiamano il Diatonico Incitato d'Aristosseno ; ch'essi crederono adoprarli hoggi ne gl'instrumenti di manico . In sostanza poi è simile , & quasi l'istesso del Diatonico Ditonico , ò Pitagorico ; che in vn'altro Discorso hò mostrato , come ageuolmente si possa sentire nel Cembalo . Confesso , che la facilità , & breuità è da stimare molto ; mà vorrei , che si bilanciasse vn poco più con la perfectione : il che se costoro facessero , non solo non preferirebbono tale Accordo al comune partecipato ; mà anteporrebbono à questo il Perfetto : il quale con pochissima fatica di più , si può praticare ; come hò mostrato assai chiaramente nel Cembalo , & nelle Viole .



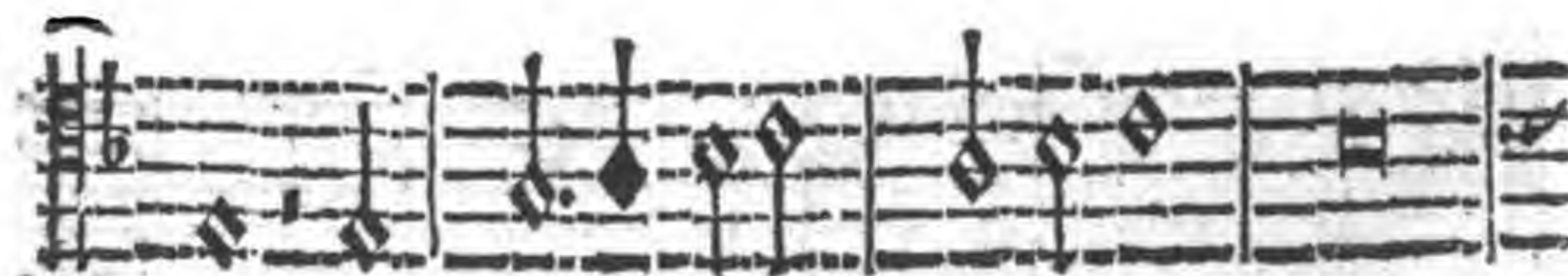
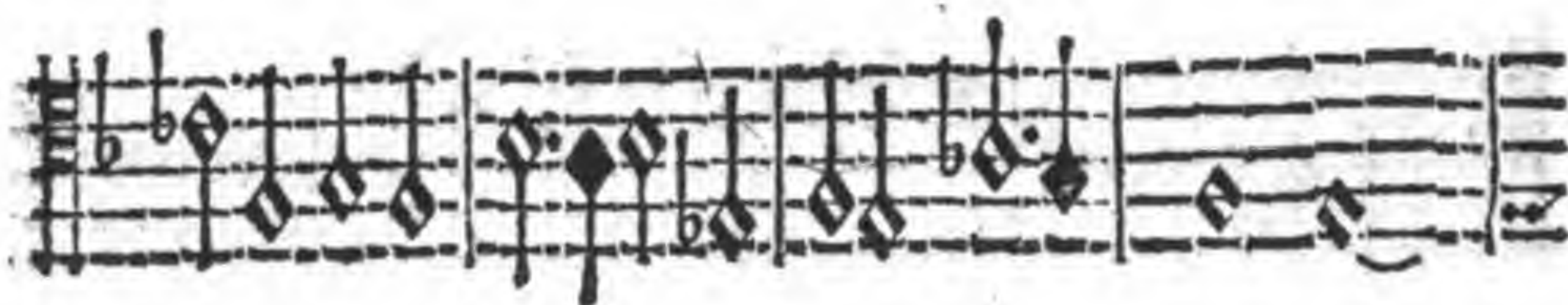
Hor perche alcuni si credono di persuadere, ch'il Dia-  
tonico preteso d'Aristoteleno hoggi si canti, & si suoni ne  
gl'Instrumenti di manico, per via di certa congettura, che  
cauano da vn Duo d'Adriano; il quale apparentemen-  
te resta in settima, voglio che esaminiamo vn poco la co-  
sa come stà: perche, se bene questo loro argomento è ran-  
to debole, & vaglia à dire il vero impertinente, & scioc-  
co, che qualunque persona di mediocre ingegno fornita,  
& di qualche peritia delle materie Armoniche, può age-  
uolmente comprèderne da se la fallacia; tuttauia perche i  
semplici almeno non vi s'ingannino, come l'esperienza  
m'hà insegnato che auuiene, non sarà fuor di proposito  
il far questa digressione. Il Duo dunque d'Adriano, è quel-  
lo, che segue: che si pone da noi qui spartito, acciò me-  
glio s'osserui il suo procedere; & tutti i suoi interualli, co-  
si *secundum altitudinem*, come *secundum longitudinem*.



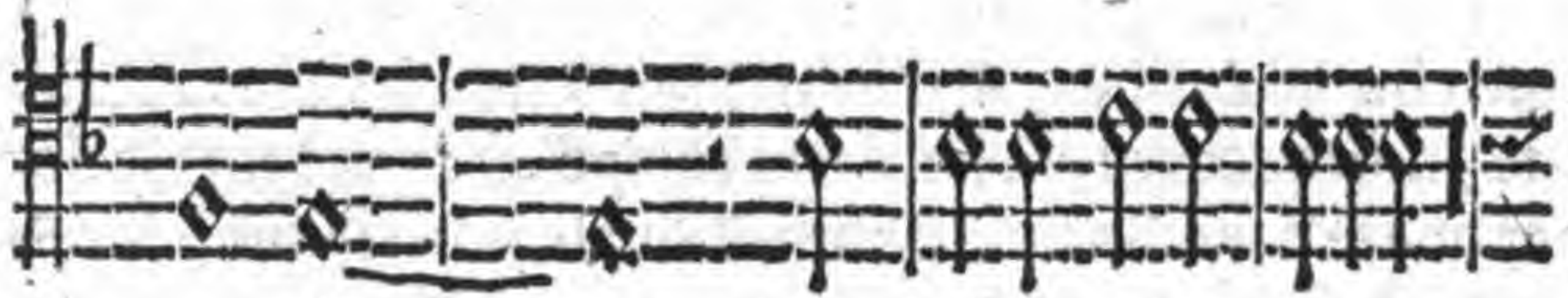












Non



Non hà dubbio alcuno, che l'intentione d'Adriano non è stata, che nell'atto del cantare le Parti restassero in settima; nè tampoco, che alla ventesima prima casella, per esempio, battessero insieme vn'intervallo così dissonante, come è il Tetratono, o quinta aumentata, o superflua, che la vogliamo chiamare. Mà qual sia stato il suo fine, molti variamente n'hanno discorso nel secolo passato; & fattoui sopra mille speculationi, & misterij; che per mio credere non caderono mai nella mente d'Adriano. Frà gl'altri riferisce l'Artuso vna lettera d'vn certo Gio. Spadaro, scritta da Bologna à Pietro Aron; doue doppo vn lungo, & rozzo discorso, và concludendo, ch'il concento resta non in settima; mà in vna ottaua aumentata d'vn comma. Mà perche tutta questa dottrina è fondata in principij falsissimi (come che si pratichi l'Accordo perfetto; & che s'adopri il Diatonico Ditonico, & ch'il comma sia la differenza del semituono minore, & del maggiore) cose che dal Zarlino, & da altri sono state à bastanza refutate, non occorre più perdersi tempo. Mà bel capriccio per mia fe è quello dell'Artusi: il quale non sapendo risolverli chi habbia ragione frà quelli, che poco auanti lui disputarono sopra qual specie di Diatonico sia quella, che hoggi si pratica, & confessando, ch'Adriano non douea credere di praticare il Sintono di Tolomeo (secondo il quale egli dice, che questa cantilena non arriuerrebbe all'ottaua) perche il Fogliano fù il primo à recare in campo questa dottrina; nulladimeno l'annouera trà gl'Aristofenici: benche di questa nuoua dottrina pseudaristofenica poco, o niente si parlasse in quei tempi. La quale, per quanto si vede, fù suscitata prima da Carlo Valgulio Bre-sciano intendentissimo della lingua Greca, & traduttore dell'opusculo di Plutarco de Musica; & maggiormente poi



poi dal nostro Gallilei. Or basta; l'Artusi non volendo pigliarla con nessuno, v'è dicendo, che se bene i moderni tengono, che la specie di Diatonico, che si canta, o suona, è la Sintona di Tolomeo, pure tuttauia alcuni terr'ano che sia quella d'Aristosseno. Di che ce ne fa fede M. Adriano con questo canto. Bella proua per certo. Mà vediamo, come proceda: egli asserisce dunque, ch'il Tenore entrando nella suddetta ventesima prima casella in vece di modulare il C *sol, fa, ut*, col b. molle (come la nota è segnata) modula il b *fa, h mi* (parlando col volgo così ambiguamente) cioè il b *mi*; ch'egli suppone vn semituono eguale più acuto del b. *fa*, precedente, & ultima nota della ventesima casella: qual voce, secondo questa dottrina è l'istessa con C. *sol, fa, ut*, abbassato col segno b; & la seguente nota f. *fa, ut*, vuole, che si cambi in e *la, mi*; perche il detto Tenore scenda di quinta; & per conseguenza la detta prima nota di questa ventesima prima casella faccia sesta minore sotto il Soprano; & la seconda faccia decima. Il che concediamogli, che si faccia nelle voci, per non usare cauillationi; benché potrebbe dire alcuno, che la detta prima nota s'intuoni b. *fa*, come la precedente, o quando pure s'intuoni h *mi*, si scenda poi di quarta in F *fa, ut*, diesato, & non di quinta in E *la, mi*: poiche se non ci milita altra ragione, che di salvare i semitوني eguali, perche non si potrà fare così bene quel salto di quarta, come di quinta; massime; perche in quel modo l'intonatione non si discosterà tanto da quella, che si segna? Mà la verità è pure, che tutta questa alteratione si fa per la difficoltà d'intonare questi intervalli strauaganti, & insoliti; come è il salto di semidiapente, che cade trà le dette due note: aggiuntavi massimamente la durezza del Tetratono, che si sente nel Contrapun-



to, & gl'altri interualli dissonanti, che seguono, di Tritono, & di tre None consecutiue; da i quali sfuggendo naturalmente la voce, si lascia tirare da i più propinqui, facili, & consonanti. E così si deue credere; anzi tener per certo, che stando ferma la modulatione del Soprano, il Tenore tocchi veramente la corda *la mi*, in vece della *C sol, fa, ut*, abbassata; facendo sesta minore, & poi quinta sotto il Soprano; & susseguentemente poi tre decime &c. per terminare così la prima, come la seconda parte, in ottaua perfetta; & non in settima. Il che stante, è cosa indubitabile, che questa compositione è fatta per le voci, & non per gl'instrumenti di qualunque sorte siano. E perciò non poco mi son marauigliato dell'Artusi prima, & poi d'alcuni, che l'hanno fatta sonare sù le Viole; poiche oltre l'essere hoggi mai assai chiarita la diuersità de' semitunoni ne gl'instrumenti di manico medesimi; quando bene anco fussero eguali nelle Viole, non sò vedere, come la terminatione di questo Duo s'habbia à fare diuersa da quella ch'è segnata. Imperoche se noi prendiamo la nona nota del Tenore, ch'è vn *la, mi*, acuta, & supponghiamo, che si canti giusta, come è necessario; non precedendoli alcuno interuallo strano, che sforzi, ò alteri l'intonatione, è certo, che l'ultima nota di questa medesima parte perche si segna in *E la, mi*, graue, sarà distante giustamente per vn'ottaua. Or perche le voci rinchiusse dentro questi termini comunque si spartischino, ò in semitunoni diseguali, ò eguali, rationali, ò irrationali, & in somma maggiori, ò minori, & come si vuole, non possono allargare ò restringere detto interuallo, ò distanza di Diapason, ne segue di necessità, che, se si canterà, & sonerà giusto, cioè come si segna, le parti resteranno in settima: poiche il Soprano finisce in *D la, sol, re*. E perche con le voci so-

le



le è quasi impossibile di cantare il Duo, come è segnato; confesso, che finiranno in ottaua. Mà quanto à gl'Instrumenti; se si sonerà, per essemplio su'l Cembalo Triarmonico, ò Heffarmonico; perche vi sono tutte le voci (potendosi trouare fino il C, col b. molle, con alterare vn tantino il *h mi*, Enarmonico) non hà dubbio, che s'intonerà, come è segnato: & l'istesso seguirà in vn Cembalo ordinario; & nelle Viole: eccettuate però quelle voci, che non vi si trouano: verbi gratia, la detta C. *sol*, *fa*, *ut*, bemollata. le quali però non deuono, nè possono impedire, che quelle, che precedono, ò seguono, se si trouano ne gl'instrumenti, non si suonino, come stanno: per essemplio il b. *fa*, dauanti, & l'F *fa*, *ut*, appresso. E però mi parue vn'esperienza ridicola, quella che fece ultimamente vno di questi Prattici (non sò per qual fine) facendo sonare questa compositione con due Viole; non come stà segnata; mà come s'altera dalle voci cantando la. E quanto all'Artusi possiamo dire, ch'egli habbia fatto, come chi per voler mostrare che vn'angolo d'vna fabrica sia dritto, & non ottuso, ò acuto, si seruisse della Regola, ò Squadra Lesbica; ch'era di Piombo, & si poteua allargare, ò restringere, come si voleua. Possia-

mo anco cauare questa conclusione per certissima, che Adriano non habbia hauuto altra mira in questo Duo, che di comporre per mero capriccio, & bizzarria, vn concerto, che non si possa cantare, come si segna.



DISCORSO QUARTO  
Sopra il Violone Panarmonico

*Al Signor*

PIETRO DELLA VALLE.



**L**Sfendofi degnata V. S. Illustrissima d'honorare le mie fatiche, & inuentioni in materia di Musica, col praticarle frà i primi: anzi con impossessarne di proposito, prima d'ogn'altro; e cōporui diuerse modulazioni ad vna, & più voci; & così lunghe: come breui, & con farsi fabricare; vn Cembalo Hesarmonico; & vn' Violone Panarmonico; era ben ragioneuole, ch'il Discorso fatto ultimamente da me sopra questo Instrumento, uscisse fuori, sotto la scorta del suo celebratissimo nome; già che per suo mezzo s'è fatto conoscere, & vdire da quasi tutti i più intendenti Professori di Roma; ch'il Lunedì Santo concorsero à gara all'Oratorio del Santissimo Crocifisso: doue da cinque de' migliori Cantori di questa Città, furono cantati i suoi non meno diuoti, che leggiadri versi sopra la sacra Historia d'Elther, da lei medesima mēte modulati in varij Tuoni, con l'accompagnamento di detti due Instrumenti; & ascoltati, con incredibil gusto, & applauso de' perlonaggi più sensati, discreti, & giuditiosi; che in grandissimo numero vi si trouarono. Prego dunque V. S. Illustrissima à porgere benignamente à questo mio, benchè rozzo  
Discorso



Discorso il suo fauore; già ch'ella gl'hà contribuito la materia, & l'occasione: nel quale vedrà anco, come per pascere la curiosità di molti, v'hò aggiunto alcune altre sorti d' Accordi strauaganti, & sino adesso non praticati.

Hauendo io conosciuto la grand' eccellenza de gl' Instrumenti d'archetto, massime per la restauratione della buona, & antica Musica; ho giudicato, ben'impiegata, ogni spela, & fatica, ch'io facessi in perfettionarli; & trouarne di nuoue foggie, scompartimenti, & accordi. Essendosi dunque fabricati alcuni Cembali con due, & tre tastature, conforme alla mia inuentione; & conoscendo per la pratica, che hò de gli studij Harmonici, che accordandosi le Viole comuni al Tuono, ò tastatura Doria, malamente vi si troueranno le voci corrispondenti al Tuono, ò tastatura Frigia; & molto meno alla Lidia, ò Ipolidia; m'è riuscito di farne fabricare vn'altra sorte; nella quale tutte le voci di ciascun Tuono ageuolmente, & in perfettione vi si trouino: alla quale perciò ottimamente s'adatta il nome di Panarmonio, ò Panarmonico: voce presa da i Greci, & in particolare da Platone; il quale chiama *Organa Panarmonia*, quelli instrumenti, che ad ogni Armonia, Tuono, ò Modo s'adattano. Et ancorche le nostre Diarmoniche potrebbero in qualche maniera feruire; tuttauia ciò non riuscirebbe così ageuole, come vorremmo; & come è conuenueuole all'istituto nostro, di non recare in campo le non cose ageuoli à praticare: poiche vi bisognerebbono alcuni tratti di più: i quali nelle Viole comuni recherebbono anche maggior confusione, & difficoltà. Or perche tal sorte di Violone era da noi destinata principalmente per l'accompagnamento de' Bassi continui, & per vso delle Scene, doue mirabilmente conuiene, l'habbiamo fatto fabricare di notabil grãdezza;



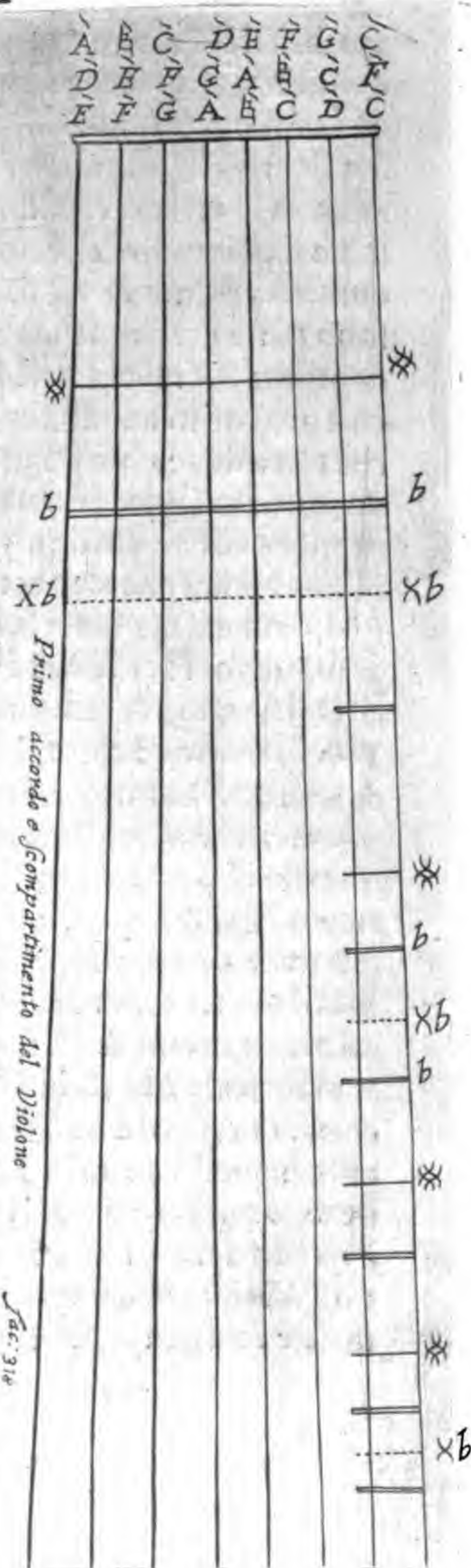
acciò si senta in vna Sala grande , & piena di gente ; & nō resti offuscato da vno di questi Archicembali di forma grande , e di molti Registri ; & si possa anco posare in terra , mentre si suona , senza hauerlo à tenerlo solleuato cō le gambe . Quelli dunque , che habbiamo fatti fare sono di palmi sette , & vn dito , misura di Roma , dal fondo del corpo sino al ciglietto : de' quali , quattro & vn dito , ne occupa la lunghezza del corpo ; & il restante il Manico . La foggia è trà la Venetiana , & l'Inglese ; che c'è parsa la più bella , & commoda di tutte . Mà perche l'vso del Tuono Frigio richiede l'aggiunta d'vn altro tasto nello spatio del primo semituono , & del Lidio , ò Ipolidio , vn'altro di più nel secondo ; considerando che la multiplicatione di tanti tasti renderebbe la pratica di tal'instrumento troppo faticosa , & difficile ; con ottimo rimedio , s'io non m'inganno , s'è proueduto à questo inconueniente ; disponendo le prime sette corde , come nell' Arpa , tra loro distanti per grado ; & l'ottaua sola distante dalla settima , vna Diatessaron , come nelle Viole comuni : sì per maggior estensione del Sistema ; come perche vna corda sola , ò due , con poca fatica si possono toccare in più frequenti luoghi , che d'ordinario non si fa : & per essere sottili , non solo non peggiorano ; mà più tosto migliorano di suono , con diminuirsi verso l'acuto . Questa dispositione dunque ne reca questo di commodo , che tre soli tasti sono bastanti per le prime sette corde ; onde in questa parte il Violone riesce più facile d'ogni altra sorte : benche in contracambio la nouità dell'accordo generi alquanto di difficoltà particolare ; aggiuntoui il bisogno , che vi è di girare l'instrumento più spesso , che gl'altri . Tuttauia la grã paucità de tasti , & così distanti trà loro , prepondera à mio giuditio alla nouità dell'accordo nell'agevolezza



uolezza del Sonare. Oltre che douendo seruire per i Bassi continui ( che poche volte vsano tempi veloci ) ogni mediocre Sonatore, di prima vista li potrà praticare , & con mediocre essercitio sonarui anco sopra le note veloci: senza che v'è vn'altro rimedio , quando il girar la Viola riuscisse scommodo nelle note nere ; di seruirsi solo delle quattro , ò cinque più sottili : perche bastano ; & l'altre sono tante profonde di suono, che più tosto seruono per contrabassi, che per bassi ordinarij; & perciò non sono anco à proposito ne' mouimenti veloci: i quali ripugnano alla natura delle cose graui . Da questa dispositione di grado, due altri buoni effetti poi ne seguono. L'vno è che la risonanza delle corde à voto riesce sempre più grata , & spiritosa : nel che s'auantaggia assai l'Arpa sopra il Liuto . L'altro che dalla diuersa situatione delle quattro serie , è gradi di voci ; cioè del ciglietto (ò corde à voto) del primo , secondo , & terzo tasto, posti secondo l'ordine de' Tuoni, Dorio , Frigio, Iastieolio, Lidio, ne nasce qualche diuersità nella qualità del suono; che gli rende tanto maggiormente frà loro differenti. La prima terminatione dunque del ciglietto , serue alle voci del Dorio , & suoi corrispondenti ; & à qualchuna del Frigio . La seconda del primo tasto à quelle del Frigio ; & à qualchuna del Lidio, & Ipolidio . La terza del secondo tasto all'Iastio , Eolio , & loro dipendenti. & finalmente la quarta del terzo tasto alla maggior parte del Lidio , & Ipolidio . Per maggiore chiarezza, & ordine si potranno poi differentiare questi tasti in questo , ò altro simil modo . Il secondo ( ch'è quel de' b. molli per essere il più necessario , & corrispondente à quello delle Viole comuni, si potrà far doppio all'ordinario . il primo ( ch'è quello de' diesi ) si potrà conueneuolmente fare semplice . Il terzo (che si segna co i Diesi, & b. molli



molli, X b) si potrà similmente fare scempio; ma con minugia tinta in qualche colore (che s'accenna da noi co' pūti) offeruando l'istesso ordine anco in tutti i tasti della settima, & ottaua corda: come dalla presente figura meglio si potrà cōprendere: doue le lettere poste sopra le corde à voto mostrano le tre più conueneuoli maniere d'aggiustare quest'instrumento al Sistema de gl'altri (massime dell'Archicēbalo di tre ordini, ò Cembalo Triarmónico) & delle voci humane: potendosi commodamente, nella prima corda, per esēpio mettere l'E *la, mi*, il D. *la, sol, re*, & l'A *la, mi, re*: il qual E *la, mi*, per essere questo instrumento mediante la sua grandezza capace di voci molto profonde, lo ponghiamo corrispondente al C. *sol, fa, ut*, grandissimo, che qui si vede






per la distanza, che si suppone frà il Tuono Dorio, e'l Corista di Roma: dalla qual nota cominciano ordinariamente i Cembali comuni. Il *D la, sol, re*, poi dell'istessa serie si suppone vn tuono più giù (se vorremo armare il Violone di corde più grosse) ò pure vnisona alla sopradetta nota; quando volemmo porre il Sistema Dorio vn tuono solo sotto il Corista di Roma. Mà l'*A la, mi, re*, si potrà similmente porre vna quinta, ò vna quarta sotto la sopra-posta nota C, del Tuono Corista: ò quando non volemmo, ò non potevmo, per cagion delle corde, scendere tanto basso, si potrà porre vn ottava più sù; cioè sopra l'*E la, mi*, predetto; che corrisponderà all'*F fa, ut*, sotto la chiave del Basso. la qual bassezza basterà bene per il Tuono Dorio; mà per l'Ipodorio vorrebbe essere più profonda. Sopra i tasti della settima, & ottava corda non ci habbiamo poste le lettere; mà solo i segni d'alzamento, & d'abbassamento *♯, b, X b*: perche ciascuno vi possa à sua elezione poruene vna de'tre ordini, qual più gli piacerà. La tastiera sì, perche la mano scorra meglio per il manico libero da' tasti (eccettuato quello, che si fa doppio) come per la commodità de' tagli, si potrà far staccata dal manico; & coprirla d'ebeno (come habbiamo fatto noi) fuor che ne' contorni, ò estremità; doue si potrà incastrare vna lista d'auorio; sì per ornamento, come per commodità di poterui segnar sopra le lettere con l'inchiostro. Mà se eleggeremo più tosto di far corrispondere le corde à voto alla terza tastatura dell'istrumento; cioè al Corista di Roma, & al Tuono Frigio (la qual maniera fù praticata su'l principio nel Violone, che facemmo, fatto fare per V. S. Illustrissima, come più commoda, & spedita) questo vantaggio, prima n'acquisteremo; che per essere questo Tuono mezzano trà il Dorio, & il Lidio (al quale corrisponde l'Ipoli.



l'Ipolidio) con minor numero di tasti potremo far l'istesso: perche non ci s'incontreranno le voci segnate così Xb: anzi basteranno gl'ordinarij diefi  $\text{X}$ , & b. molli: & per conseguenza l'aggiunta d'un tasto solo per tuono; oltre gl'ordinarij; il quale diuiderà ogni semituono maggiore nel minore, & nella diefi, ò differenza loro. Et le corde riusciranno anco di più proportionata grossezza; & le voci di conueneuole profondità, se accorderemo la prima corda in *A la, mi, re*; vn semiditono sotto il principio del Cembalo, come s'è fatto nel detto instrumento: poiche dal D. quarta corda, potremo prendere il termine più graue del Sistema Frigio: dalla terza C quello del Dorio: & dalla seconda B quello dell'Ipolidio: rimanendo la prima poco necessaria; & quasi supernumeraria; con acquisto di gran facilità; per essere l'uso di quella, insieme con l'altre alquanto difficile; rispetto al gran giro delle corde: & perche con le sole cinque, ò quattro più acute, come dissi di sopra, si potranno sonare Bassi ordinarij delle compositioni comuni, che s'vsano. A segno, ch'il Violone in questo modo non sarà più difficile de gl'ordinarij; anzi più facile assolutamente; eccettuato quel poco di difficoltà, che nasce dalla distanza de' tasti. Ma meglio forse si comprenderà il tutto dalla figura, che segue.

 In questa applicatione di chiaui non douerebbe il Basso delle modulationi Frigie scendere più giù del D. *la, sol, re*, quarta corda; sì per maggior ageuolezza del sonare; perche non bisognerebbe girare il Violone: sì per lasciar luogo à gl'altri Tuoni inferiori, fino all'Iposfrigio; che comincerà dalla prima corda. Ma perche detta voce D. *la, sol, re*, nell'Intauolatura del Basso, che nella quarta riga hà F. *fa, ut*, ò si segnerà troppo alta, se si porrà nella riga di mezzo, dimostrando allora la voce uni-  
sona



## 321

faci 321

sona della melodia vocale; ò troppo bassa se si segnerà all'ottava bassa sotto vna linea aggiunta, ciò potrebbe forse dar fastidio à qualchuno. Mà io per me non farei difficoltà di segnare quelle poche note, che occorressero all'ottava bassa sotto le cinque righe più tosto, che all'alta; per esprimere giustamente il Tuono, in che si canta, ò suona. Ben'è vero, che tornerebbe meglio, che la più profonda corda del Concento Frigio fusse il *G. sol, re, ut*, segnan-  
dola alla prima linea, rimanendo 3. ò 4. altri luoghi di sotto per i Tuoni inferiori. Mà per vnir'insieme tutte queste commodità, saluando massimamēte vna giusta grossezza delle corde, come s'è fatto nel Violone di V. S. Illustissima, bisognerebbe che il Tuono di Roma fusse più graue vna quarta; ò per dir meglio, s'applicasse alle corde del Sistema artificiale, come lo chiama il Zarlino, vna quarta più giù: cioè che gl'instrumenti cominciassero da *F. fa, ut*, & non da *C. sol, fa*,  
S s ut,



ut; & così si saluerebbe ogni cosa benissimo: & l'Accordo  
 del Violone potrebbe cominciare dal D. Se poi volessi-  
 mo, che la prima, & più grossa corda di questo instrumē-  
 to, fusse il termine graue dell'Ipodorio, allora bisognerebbe,  
 ch'il Frigio si terminasse nella quinta; & che ingrossandosi le corde tutte, il Sistema s'abbassasse vn tuono:  
 & riuscirebbe anco tal grossezza assai proportionata all'instrumento. Del restante in questo spartimento il tuono si diuide in tre parti, come ne' Cembali, che dicono spezzati, con quel medesimo ordine d'vna diesi minima (per essemplio X C, b D) fraposta frà due semituoni minori. Il qual ordine procede per tutti i tuoni: & ne' semituoni maggiori del Tuono fondamentale (verbi gratia E F) che si diuidono in due parti, sempre si troua prima il semituono minore, & poi la diesi detta. La qual offeruatione, benché appartenga solo à i Teorici; tuttauia serue mirabilmente anco per la Pratica di sonare, & di trouare sonando con facilità tutte le voci; quando il Pratico non sia del tutto sprouisto di Teorica. mà nel primo scompartimento il tuono si diuide in quattro parti; con tale ordine, che prima s'incontra similmente il semituono minore indiuiso; poi vn'altro semituono minore diuiso prima dalla diesi minima, & poi da vn Diaschisma: & finalmente vn'altra diesi minima. alle quali diuisioni, se s'aggiungesse quella del primo semituono minore (compreso dal Capotasto, & dal primo tasto) diuidendolo col Diaschisma verso il termine graue, ò il Capotasto, & con la diesi verso l'acuto (ilche si fa prendendo, verbi gratia, nel semituono maggiore G, b A, il minore dal termine b A. verso il graue, & formādo la voce, ò tasto X G) allora riuscirebbe il tuono diuiso in cinque parti: ch'è l'ultima, & minima diuisione, che si possa vtilmente praticare ne gl'instrumenti.



ti. Quando poi alcuno volesse aggiustare il Corista di Roma al Tuono Dorio, & nō al Frigio; con tutto ciò mi parrebbe espediente, ch'il Violone rimanesse sempre accordato al Frigio; per non hauer necessitā d'aggiugnerui vn altro tasto, quando s'accordasse al Dorio; per trouarui alcune voci del Lidio, è Ipolidio. Poiche tuttauia si potrebbe accompagnare con l'Organo, ò Clauicembalo, & con gl'altri Instrumenti accomodati al Corista; mutandoli però l'accordatura, & le chiaui; & ponendo la prima corda in *F fa, vt*, & l'altre rispettiuamente; come nella figura dimostra l'ordine superiore delle lettere: con fare anco seruire le medesime corde; & alzando solamente per vn semituono le voci mobili; cioè i *fa*, & i *sol*, & cābiando anco i tastini semplici ne' doppij, ò al contrario, doue si tramuta l'ordine de' diesi ne' b. molli, & corde naturali, se così vorremo. E in questa maniera, quando alcuno vorrà adoprare questo Violone in cōsonanza d'altri instrumenti Coristi; potrà seruirsi dell'Accordo, ò Armonia principiante da *A la, mi, re*; & così anco, quando vorrà accordarsi con la tastatura Doria, accommodata al Corista, nel Cembalo Triarmonico. Mà quando hauerà da sonare Compositioni miste di varij Tuoni, meglio farà di seruirsi dell'Armonia d'*F. fa, vt*; sonandoui il Frigio naturalmente, e'l Dorio accidentalmente, cioè con l'uso di quattro b. molli; come si vede nel Compendio alla facciata 34. & in questa maniera potrà scendere la Melodia Doria, ò Ipodoria, fino alla prima corda, che virtualmente è *A la, mi, re*; & l'Ipofrigia, fino alla seconda solamente; che naturalmente è vn *G sol, re, vt*; cioè fino alla prima linea del Basso segnato con la chiauē d'*F fa, vt*, alla quarta. Vn'altra sorte d'Accordo si può anco praticare in questo instrumento; il quale, perche abbraccerà più




gran Sistema, & maggior numero di voci; meglio s'adatterà ad ogni Tuono, ò tensione: potendosi molto meglio far seruire all'Ipodorio, al Dorio, & al Misolidio; con quella diuersità, che appresso si vedrà. Or l'Accordo, & distributione delle voci potrà essere questa. Cominciando la prima corda da *A la, mi, re*; si potranno far seguire l'altre cinque in distanza di tuono, & di terza minore, secondo la serie delle voci così *A, B, D, E.* &c. prendendo in questo modo la via di mezzo: perche si tralascia il semituono, come interuallo troppo vicino; e'l Ditono come troppo remoto: acciò non rielca, ò il Sistema troppo corto, ò il numero de' tasti troppo grande. La settima poi si potrà rimuouere dalla sesta vna Diatesaron, & altrettanto l'ottaua dalla settima. Or quando vorremo sonare con questo instrumento nel Tuono Ipodorio; leuando via l'ottaua, per maggior commodità, potremo seruirci delle prime sette: quando vorremo praticare il Dorio, togliendo via la prima, adopraremo l'altre sette: quando il Misolidio, togliendo amandue le prime, ci seruiremo delle sei rimanenti. Et in tutti questi modi haueremo, quante voci ci bisognano. Potremo anco praticare questa cosa in altra guisa: cioè metteremo distanti la quinta, & la sesta similmente vna Diatesaron: & per sonar l'Ipodorio, leuando le due vltime, praticheremo le sei prime sole. Per sonare il Dorio, togliendo via le due estreme, ci seruiremo delle sei di mezzo: & per il Misolidio finalmente, lasciando le due prime, adopraremo le sei rimanenti. Mà perche il Dorio è vna quarta sopra l'Ipodorio; e'l Misolidio vna quarta sopra il Dorio, meglio tornerebbe, quanto à gl'interuali, di mettere la prima, la seconda, & la terza trà loro distanti vna Diatesaron, & altrettanto l'ottaua dalla settima, & frà l'altre di mezzo il tuono,

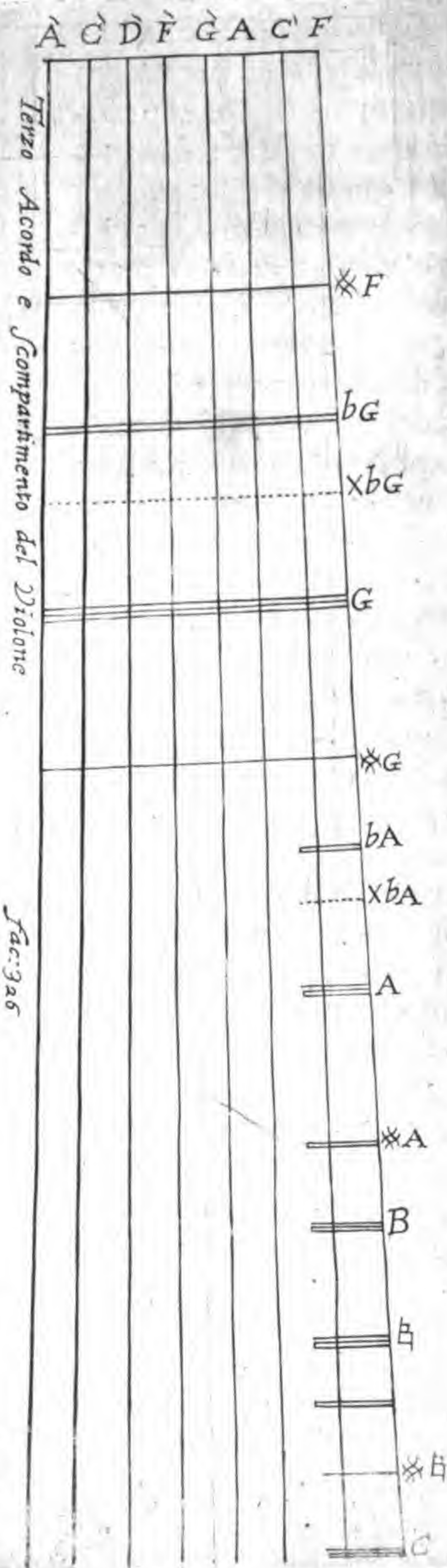
no,



no, ò il semiditono, secondo che occorrono. Mà perche le corde grosse sono più difficili à tasteggiare; nè tasteggiate rendono il suono così netto; più ci par conuenevole di tasteggiare per vna quarta le tre, ò quattro più acute. Mà quando pure voleffimo saluare questa distanza ne' termini graui delle corde; se doppo hauere armato, per esempio, il Violone al Tuono Ipodorio, vorremo praticarui sopra il Dorio; & per maggiore facilità toglier via la prima corda del Sistema Ipodorio A; & così anco la seconda C; & in luogo della seconda, porre la terza D; & in luogo della terza, la quarta, & così l'altre; & se quelle, ch'erano distanti per quarta, non potranno auuicinarsi trà di loro per terza minore, ò per tuono, le cambieremo. Volendo poi praticare il Missolidio, prenderemo per la sua prima, ò più graue voce, la quinta corda del Sistema Ipodorio G; che fa vna settimana sopra l'A; collocandola nel secondo, ò terzo luogo; secondo che ci parrà più comodo; & di poi l'altre tre; & consecutiualemente ve n'aggiugneremo altre più sottili; framettendo quelle che bisognerà, come sopra. Or perche xv. voci sono sufficientissime à ciascuna Parte; massime per vn solo Tuono; la più commoda, & spedita maniera di tutte, ci par questa; d'accordare tutte le sette prime corde per tuono, & semiditono, cominciando dall'A, & con la settimana l'ottaua in Diatesaron: la quale per la pratica dell'Ipodorio si toglierà via; per il Dorio si leuerà la prima; & per il Missolidio la prima, & la seconda: disponendosi tutte; come nella figura seguente.

 Doue auuertasi, che si può bene à ciascuna corda assegnare altre chiaui, & lettere, che le notate qui; mà è bene però mantener per tutto le medesime distanze: acciò le corde rieschino egualmente tele. Et perciò volendosi trasportare





trasportare il Sistema alla quarta sopra, ò alla quinta sotto, si potrà cominciare dal D *la, sol, re*; & nella quarta corda porre il b *fa*, (*Trite Synemmenon*) acciò detta corda tanto sia distante dalle sue vicine nell'vno, & l'altro modo. Et parimente, se vorremo trasportare il Sistema vna seconda solamēte; & cominciarlo dal G, porremo nella seconda, & settima corda la medesima voce b. *fa*; & nella quarta, & ottava l'E *la, mi*, col b. molle; ilche manterrà insieme i medesimi interualli trà le corde, & la medesima specie. Notifianco, ch'il quarto tasto, & i suoi corrispondenti verso l'acuto; perche vi cadono le voci principali, & fondamentali del Tuono, si sono posti triplicati; il secondo, & suoi corrispondenti, che seruono à i b. molli, si sono disegnati doppij; il primo, & il quinto, & gl'altri, che seruono à i die si semplici: & il terzo finalmēte più de gl'altri straordinario, & che serue alla classe de die si



diefi semplici X , & b. molli co' tastini fuoi corrispondenti, si sono segnati con le linee punteggiate, per esprimere con esse altri tasti semplici; mà di minugia tinta in qualche colore . Vn'altra sorte d'Accordo , ottimamente quadrebbe à questo instrumento ; & per il maneggio dell'archetto più d'ogni altro forse riuscirebbe comodo , & agiato. il quale per questo, & per la sua nouità , & altri rispetti , merita d'essere dichiarato . Questo contiene per tutto frà due corde propinque l'intervallo di terza : onde ne segue , che le due estreme corde si trouano distanti , per vna quintadecima . ch'è il vero Sistema grande , & perfetto delle voci humane per ciascun Tuono : al quale se aggiugneremo vna diapente tasteggiata sù l'ultima corda haueremo il Sistema intero d'vna Disdiapasondiapente , ò decimanona: & se di più porremo l'ottaua dalla settima distante per vn'altra quinta ; haneremo il Sistema d'vna ventunesima , che conterrà tutte le voci de' sette Tuoni principali. Mà perche questo instrumento è destinato principalmente per la parte del Basso , basterà per parer mio ( volendo anco , che serua per tutti i Tuoni ) che contenga la Disdiapasondiapente nel modo sopradetto . nel quale , oltre l'ampiezza maggiore del Sistema, la facilità accennata di sopra per vso della mano, sarà molto considerabile : la quale consiste in questo , che i due moti dell'archetto dritto, & rouescio ( i Greci li direbbono *Anacrusis* , & *Catacrusis* ) si possono vicendeuolmente scambiare in cialcuna corda ; procedendo per le voci , ò gradi propinqui d'vna ottaua : in guisa che quelle à voto si toccheranno sempre in vn modo ; & le tastate , nell'altro. Vero è che per contracambio ci sono questi disauuantiaggi : l'vno è la molteplicità de' tasti , & delle voci ; che rende il negozio alquanto difficile . L'altro, ch'in vn medesimo







ni ; così il secondo è la differenza del semituono minore , & di detta diesi minima ; doppo i quali seguono il comma , & lo schisma ; poco però , ò niente utili per la pratica , se non farse per l'Accordo perfetto : nel quale solo credono alcuni ( mà fuor d'ogni ragione ) che anco questi due ( diesi minima , & diaschisma ) si debbino ammettere . E questa è la diuisione , che cercaua D. Nicola ( se diuidessimo anco quei semitoni minori , che qui restano indiuisi ) benchè per altra strada , & non buona ; cioè dell'equalità de gl'interualli ; & con falso scopo di rinouare i Generi , & non i Tuoni .

Ci sarebbe anco vn'altra maniera d'accordo nuouo , & proportionato à questa foggia di Violone : il quale , per quello che vale , voglio esporre , ad vso publico : rimettendone il giuditio ( come fò volentieri d'ogni altro mio trovato ) à i periti Sonatori , & all'esperienza istessa : non hauendo io hauuto tempo d'esprimetare ogni cosa . In quest'accordo gl'interualli frà le due corde vanno sempre crescendo dal graue all'acuto : perche vi pongo la seconda corda vn semituono più acuta della prima : la terza vn tuono sopra la seconda : la quarta vna terza minore sopra la terza : la quinta vna terza maggiore sopra la quarta : la sesta vna quarta sopra la quinta : & la settima finalmente vna quinta sopra la sesta : perche stimo , che sette corde possino bastare : se bene chi hauerà curiosità d'ammettere anche il Tritono ; perche tutti gl'interualli creschino per semituono , potrà aggiugnerui l'ottaua ; facendola distante dalla settima per vna Diapente ; cioè sette semitoni ; & la settima dalla sesta per il Tritono suddetto , ò sei semitoni : onde la prima corda potrà essere vn B *mi* , ouero E *la* , *mi* , se la progressione sarà di b. molle , come dalla figura seguente si vede .

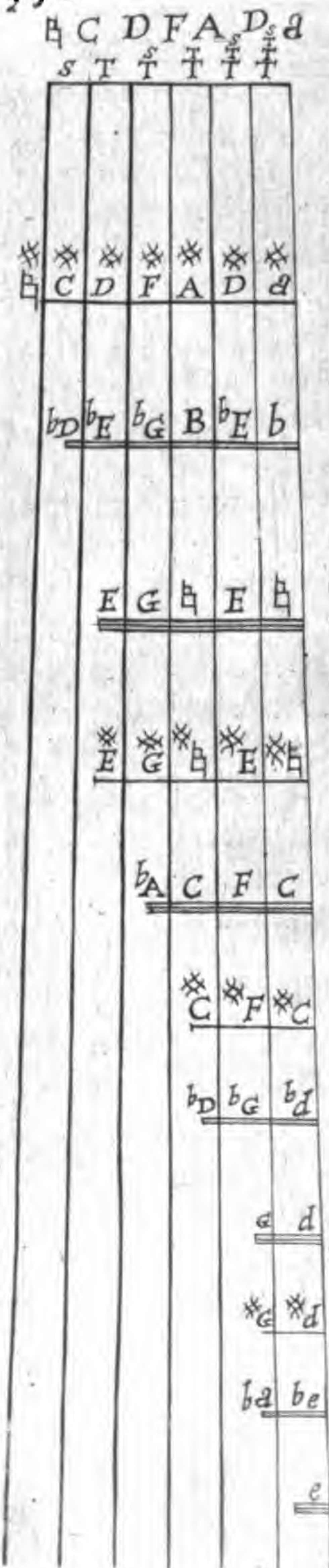
T t

douc



Quinto Accordo e Compartimento del Violone

Fac. 330



Doue si può offeruare, ch'ogni sorte generale di cōsonanza si troua frà due corde tramezzate da vn'altra: perche la prima con la terza risponde in terza: la seconda con la quarta rispōde in quarta: la terza con la quinta, in quinta: la quarta con la sesta in sesta: & la quinta finalmente con la settima in ottaua. Questa dispositione hà tale commodità, che le corde più grosse meno si tasteggiano; e le sottili più: come è veramente conueniente; facendosi anco proportionata-mente più corte co'tasti; quasi à foggia dell'Arpa. Per leuar poi ogni superfluità; & rendere la tastiera più praticabile, e spedita, si possono far terminare i tasti gradatamēte in fino à quelle corde *inclusive* doue seruono, con aiuto de' tagli, che vi si vedono segnati. Mà notisi che nell'esempio che si pone, il tuono si diuide solo in tre parti (per non ingōbrare la tastiera cō tātī tasti, e diuisioni, e rendere la pratica di questo accordo troppo



troppo difficile ) & però non vi si potrà sonare il Lidio, ò Ipolidio: tuttauia vi sarà tanta diuersità di Tuoni, se si saprà conoscere , che grandissima varietà vi si potrà far v-  
dire .

La dispositione di quest'accordo poi è tale , che ritrouandosi la maggior parte del Sistema dalla parte di fuori, se ci vorremo seruire solo delle vltime corde, & più acute, ò per ragione del Tuono , ò per commodità di non hauere à girare la Viola, poco scapito si farà; per la poca distanza , ch'è trà le prime , & più graui corde . Quanto all' vso, crederei, che non douesse essere inutile per sonarui le Parti di mezzo: & anco la soprana, quando s'accomodasse ad vna Viola di forma più picciola . Mà per la Parte del Basso meglio riuscirebbe il Violone descritto di sopra cō vno de i due primi Accordi; rispetto alla distanza troppo grande , che in quest' vltimo s'incontrerebbe trà alcune voci . Mà le compositioni proportionate à questa sorte di Concerto saranno quelle, che secondo questa rinouata pratica procedono per diuersi Tuoni, ò Armonie, quando in vn solo Sistema inspeffato s'elegga di sonarle. Per le quali senza dubbio detto Violone riuscirà assai facile; massime leuandogli quei tasti, che formano le voci notate cō questo segno X b, appartenenti al Lidio, ò Ipolidio fondato nel Dorio . Oltre che l'istesso corpo d'istrumento , senza mutar'altro, che alcune corde è tasti, si potrà adoprare anco nel modo consueto , & comune . Tutti li sopradetti Accordi si possono per maggiore facilità far participati, col pareggiare i tuoni, come ne gl'istrumēti ordinarij; mà cō questo vātaggio di più, se parliamo de' due primi, che hāno le corde disposte gradatamēte, che gli possa modare l'istessa participatione per l'appūto de' Cembali, Organi, Harpe , & simili; la quale, come dottamente



dimostra il Buttrigari, & l'esperienza istessa, è diuersa da quella de' Liuti, Viole, & simili instrumenti di manico : & perciò è impossibile, che s'accordino mai perfettamente insieme, come si può conoscere paragonandoli voce, per voce ; & sonando con amendue le sorti, verbi gratia, vna Viola con vn Cembalo, botte piene, & adagio; & nō come per ordinario si fa, continue diminuationi in tempi veloci: ilche non lascia conoscere quella differēza, che v'è : la quale è veramente picciola, mà però molto considerabile, se paragoniamo il perfetto con l'imperfetto. Nè gioua il dire, che col dito si possono supplire le consonanze in questa sorte d'instrumenti. Prima perche ne' Liuti, & Tiorbe, doue si toccano più corde insieme, ciò non si può fare ; & nelle Viole poi, benchè si possa praticare doue conuiene accrescere le consonanze, non si può già fare l'istesso, doue per il contrario bisogna diminuirle. Vedasi dunque di quanta importanza sia l'inuentione di questo Violone Panarmonico : nel quale, oltre la risonanza maggiore, & il poterui sonare tanti Tuoni, ò Armonie, quest'acquisto vi si fa di più, ch'è la perfetta vnione con gl'instrumenti di tasti. Quindi è, che per metterui i tasti poca manifattura ci anderà ; perche hauendo vn Cembalo cō i tasti spezzati esattamente accordato, basterà fermarli ne' luoghi, che rendono giustamente quelle medesime voci del Cembalo. Ilche se alcuno vorrà tentare nelle Viole comuni, non gli riuscirà il negozio ; perche i tasti non verranno ne' loro giusti luoghi. Nè quì si parla della perfectione, che nasce da' tasti aggiunti per vso di varij Tuoni ; poiche quando bene si togliessero via quelli, & si lasciassero solo gl'altri, che corrispondono à quelli delle Viole comuni, dico, che molto meglio, che quelle non fanno, si sentirà vnirsi il nostro Violone col Cembalo, ò cō l'organo



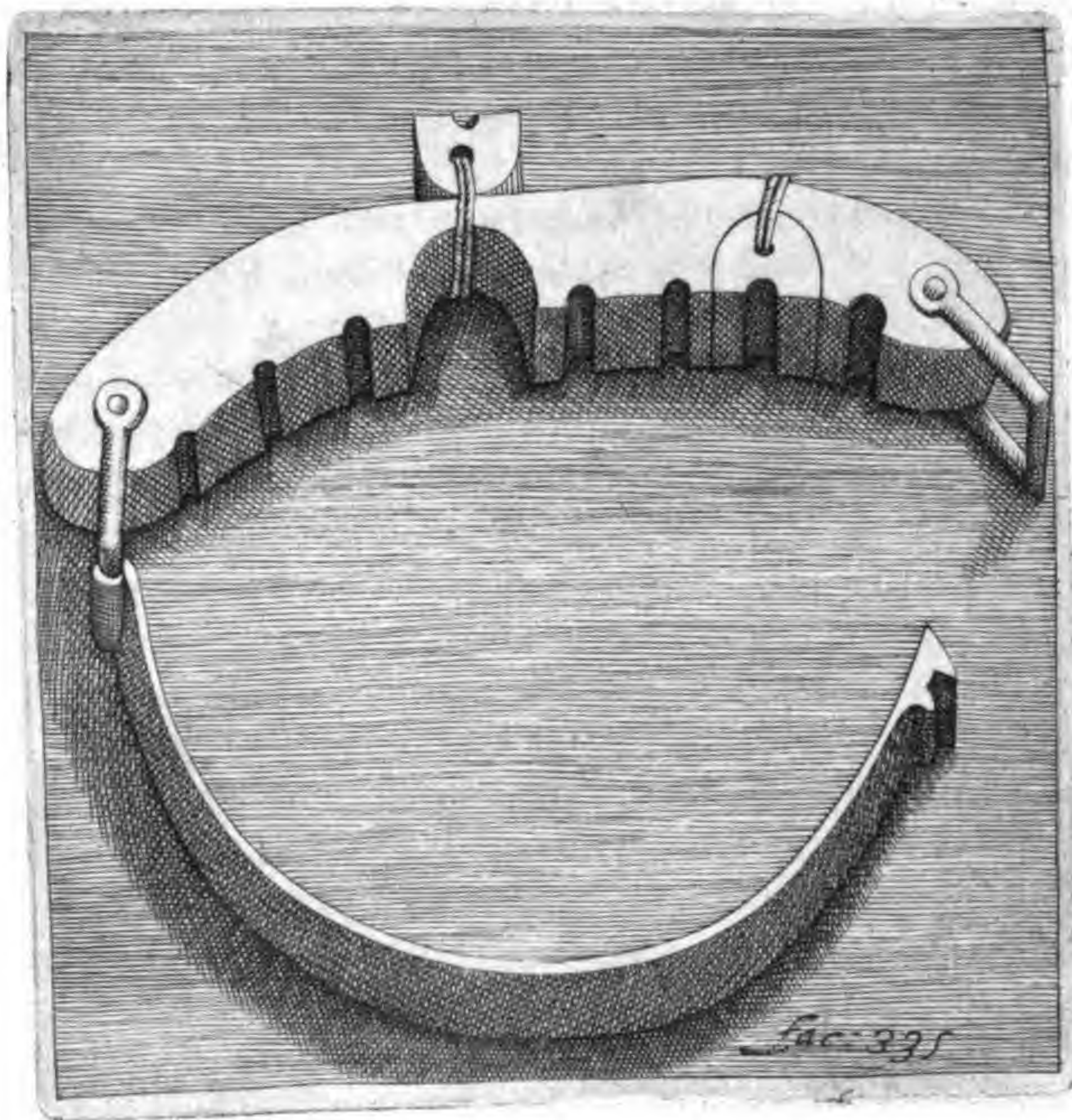
no . La qual cosa chi nō vorrà credere, potrà chiarirsene dalla proua. L'vso poi differente di questi tre Tuoni, Iporio , Dorio , Misolidio , che seruono per sonare alla quarta bassa , al Corista , & alla quarta alta ; non solo è utile , perche le melodie , ò arie si sentino più variate , & ciascuna habbia il Tuono conueneuole alla sua natura , & proprietà ; mà perche i concetti s'odino più pieni , e meglio regolati ; nn essendoui le voci estreme troppo lontane frà loro : dal che i concetti riescono voti , & poco uniti : ilche segue per essemplio , quando s'ode la duodecima in luogo della quinta. Il trasportare riesce anco più facile in quest'istrumento , che nell'altre Viole ; poiche la serie continuata delle voci sole fondamentali del Tuono (& nō interrotta dall'accidentali ) & formate tutte in vn'iste sito , cioè del Capotasto , questo auantaggio ne dà. Per essemplio , s'io vorrò trasportare la modulatione vna quarta nel graue , collocherò con la fantasia la *D la, sol, re*, quarta corda, in *A la, mi, re*, prima ; & per conseguenza *E la, mi*, in *B mi* ; & così l'altre naturali ; senza hauere à fare riflessione all'accidentali , collocando , verbi gratia , *E la, mi*, col b. molle in *B fa* ; *F fa, ut*, col diesi in *C sol, fa, ut*, col diesi &c. Resta che diciamo qualche cosa del modo d'accordare questo istrumento ; per commodità di quelli , che non sono così pronti à dare ripiego alle cose nuoue . Nella prima maniera dunque d'accordo , ch'è conforme à quello dell'Arpa ( la quale proportionatamente può seruire per tutte ) si potrà tener quest'ordine . Incominciando da *E la, mi*, quinta corda , & temperando questa al suono d'vn Cembalo , ò d'altro istrumento , unisona con la voce *C*, del Tuono Corista ; da essa si potranno poi commodamente regular l'altre , con l'accordo di quinte , ò anco d'unisoni ; tirando la corda prossima più  
acuta



acuta F, & accordandola à voto con l'E, al secondo tasto; ò pura la sua vicina di sotto D, toccandola al quarto tasto cō l'E *la, mi*, à voto; & così l'altre. Mà il più sicuro modo è per quinta; accordando in secondo luogo la prima corda A, con la detta E. di poi s'accorderà l'ottava di questa, toccando la settima corda similmente al quarto tasto. Sotto questa s'accorderà in quinta la corda D, *la, sol, re*, à voto: & perche la settima G, si trouera accordata sotto essa, s'accorderà la C. *sol, fa, ut*, similmente in quinta; & sopra essa l'ultima corda c in ottava; sotto la quale s'accorderà poi la sesta F, in quinta: & finalmente la seconda B, si potrà accordare in vnifono con le sue prossime, ò con la prima al quarto tasto, toccando essa à voto; ò pure con la terza à voto, toccando essa al secondo tasto. Finalmente vn'altra inuentione voglio insegnare per facilitare maggiormente questo instrumento, per altro di tanta importanza, & perfettione, che pochi se li possono cō ragione paragonare. Poiche le corde à voto nel Tuono Lidio non si toccano mai nella seconda maniera d'Accordo, & in loro vece s'adoprano quelle del primo tasto; con vn'ordigno, che ricinga il manico, & la tastiera, calcando le corde nel detto sito, & facendole terminare dal medesimo primo tasto, si può commodamente supplire all'vfizio della sinistra mano; sgrauandola dall'obbligo d'hauer à calcare di continuo il dito indice sopra la tastiera; ò pure con la cima di esso ad ogni poco premere hor questa, hor quella corda. Quest'ordigno si può chiamare vna Fibbia, & in latino *fibula*, & in Greco *ἀγκυρῆς*: l'effetto del quale è seruire, come di capotasto posticcio, & diminuire il tratto delle corde, con maniera molto spedita, inacutendo tutto il Sistema. Loderei anco, che si facesse in modo, che si potesse applicare al secondo tasto, cioè quel



lo de' b. molli; nel quale cadono per lo più le voci dell' Tuoni, Iastio, & Eolio: nel quale sito si potrà adoprare per sonare quelle modulationi, che procedono massimamente per i b. molli della tastatura Doria. Questo si può adoprare, quãdo si vorrà sonare il Violone, ò con Cembali, ò con altri instrumenti, ò pure da se, nel Tuono Lidio, ò Ipolidio separatamente. mà quando si vorranno praticare le mutationi in altri Tuoni; & sonare melodie metaboliche, tornerà meglio servirsi della mano: poichè questa fibbia non si può mettere, & leuare così presto, & speditamente, come bisognerebbe: la cui figura è tale.





Questa è composta d'un pezzetto d'auorio della grandezza che si vede: il cui giro interiore (ò superficie concava) s'è aggiustato alla larghezza, & conueffità della tastiera frà il primo, & il secondo tasto. In essa sono incauati otto canaletti à trauerfo; ciascuno de' quali stringe vna delle otto corde; & però tutti sono di differente grandezza, à segno che l'ultimo dalla mano dritta, che serue per il Canto vien pochissimo incauato: ad effetto, che le corde vèghino meglio terminate, & rendino il suono più netto. Nè solamente può seruire questo ordigno, perche tutte l'otto corde s'inacutiscino per il semituono minore, ò maggiore, secondo che s'applicherà al primo, ò secondo tasto; mà anco per inacutirne, & calcarne alcune, & lasciarne altre libere, & risonanti per tutta la loro lunghezza dal Capotasto: ilche si fa incauando vn pezzetto dell'istesso auorio attorno à quel canaletto, ò sito di corda, che non si vorrà toccare, mà lasciare libera (come si mostra nella terza, & nella quinta) percioche legatifi detti pezzetti con vna minugia doppia attorno al ceppo della fibbia; quando non vorremo che operino, mà lascino le loro corde libere, si riuolgeranno dalla parte di sopra, come nella seconda corda si vede. La parte inferiore poi di questo ordigno, consiste in vn cerchietto d'acciaio, che recigne il manico del Violone: & perche stringa più, & meno, & si possa applicare à qual de due tasti vorremo, hà da vn capo due denti; l'vno de' quali (inserendosi in quell'anelletto) stringe più, & l'altro meno.



## DISCORSO QUINTO

Sopra il Violino Diarmonico,

&amp; la Tiorba a tre manichi

*A' Signori*

DOMENICO, ET VIRGILIO

*Mazzocchi.*

Rà tutti gl'Instrumenti Musicali marauigliosa veramēte è la natura del Violino: poiche niuno ve n'hà che in tanta picciolezza di corpo, e paucità di corde, contenga così grandiuersità di suoni, d'Armonie, & d'ornamenti melodici; e che meglio esprima la voce humana, non

solo nel canto (nel che comunica pure con alcuni strumenti da fiato) mà nella fauella istessa: la quale imita così bene in quei velocissimi accenti, quando da perita mano vien maneggiato, ch'è cosa degna di stupore: & questa è sua particolarissima dote: come anco l'vnirsi così bene con tutti gl'altri strumenti, ò siano da corde, ò da fiato, che qualunque orecchia, per delicata che sia, pienamente ne resta appagata. Il che non auuiene di leggieri nell'altre sorti; in quelle massime che hanno diuersa participatione; come bene fanno gl'eruditi Teorici. E ciò succede nel solo Violino, per conteneruisi in potenza ogni for



te di diuisione , & d'intervalli ; e tutti i Generi , e Modi ; per non hauer le sue voci determinate , & fisse , come quasi tutti gl'altri . Si che possiamo dire , ch'è sia il Compendio di tutta la Musica , & il condimento d'ogni sorte d'istrumenti Musicali . La qualità anco della sua risonanza è mirabile : perche è gagliardissima , & dolcissima insieme ; & partecipa di tutte le proprietà più segnalate della Musica : come del flebile , & languido ; dell'allegro , e spiritoso ; del temperato , & graue : anzi dell'Entusiastico , ò vogliamo dire attrattiuo , & elastico : qualità , che poco si conosce ne gl'altri Instrumenti di corde ; mà più in quelli da fiato , come Trombe , Pifferi , & Cornetto : al quale il Violino tanto s'appressa , che alcuna volta l'vno dall'altro malamente si discerne . In somma egli rappresenta , quando è in mano d'vn perito Sonatore , la dolcezza del Liuto , la soauità della Viola , la maestà dell'Arpa , la vemenza della Tromba , la viuacità del Piffero , il querulo del Flauto , il patetico del Cornetto ; & quasi ogni varietà , che nella gran macchina dell'Organo , con mirabil'artificio si sente . Vna cosa sola mancava à questo instrumento , che la varietà dell'Armonie ( nel possesso delle quali con le nostre fatiche habbiamo rimesso la Musica , doppo tanti secoli , che s'erano affatto smarrite ) malamente vi si poteua praticare . Poiche essendo tanta la diuersità delle corde , & sproportione d'intervalli , che frà alcune si troua , come trà la Doria , & la Lidia ; trà la Frigia , & l'Iastia ; & formandosene altre col segno d'alzamento , detto diesi  $\sharp$  , quasi per tutto ; altre per il contrario con quello d'abbassamento , ò b. molle ; & essendo la distanza frà questi picciola in riguardo del sito delle dita ; mà grande assai per stonare , & guastare l'Armonie , non è mai possibile , ch'in vn solo Sistema , & ordine di corde questa varietà si possa



si possa formare da qual si sia peritissimo Sonatore . Abbiamo creduto dunque di potere rimediare à ciò , & raddoppiare la perfettione di quest'istrumento con accoppiare due Sistemi insieme, nella maniera , che le SS. Vostre vedranno nel presente breue Discorso : il quale hò voluto , che frà gl'altri porti in fronte il nome loro , così celebre , & vniuersalmente stimato in questa Città, Regina del Mondo, non solo per l'eccellente peritia, che posseggono d'ogni sorte di Musica ; mà anco , e forse molto più , per quella natural modestia , e gentilezza di costumi che straordinariamente si scorge ne gl'animi , volti, & actioni loro ; e che gli rende grati , & amabili , non pure a gl'Eminentissimi, & Eccellentissimi Principi, à i quali ser-uono ; mà à tutti quelli , che la virtù pregiano , & honorano . A ciò m'hà mosso anco vna certa conuenienza, che trouo frà questo nobilissimo istrumento, & la professione loro : non tanto perche praticando le Signorie Vostre tutte le sorti di Melodie così sacre , come profane , ninna ven'hà , che da essi non possa perfettionarsi , & abbellirsi , quanto perche dimostra con la discordante concordia de' due Sistemi , & insieme la loro fraterna vnione, & l'egual leggiadria de' loro componimenti, benchè in stile , & maniera tal volta diuersa .

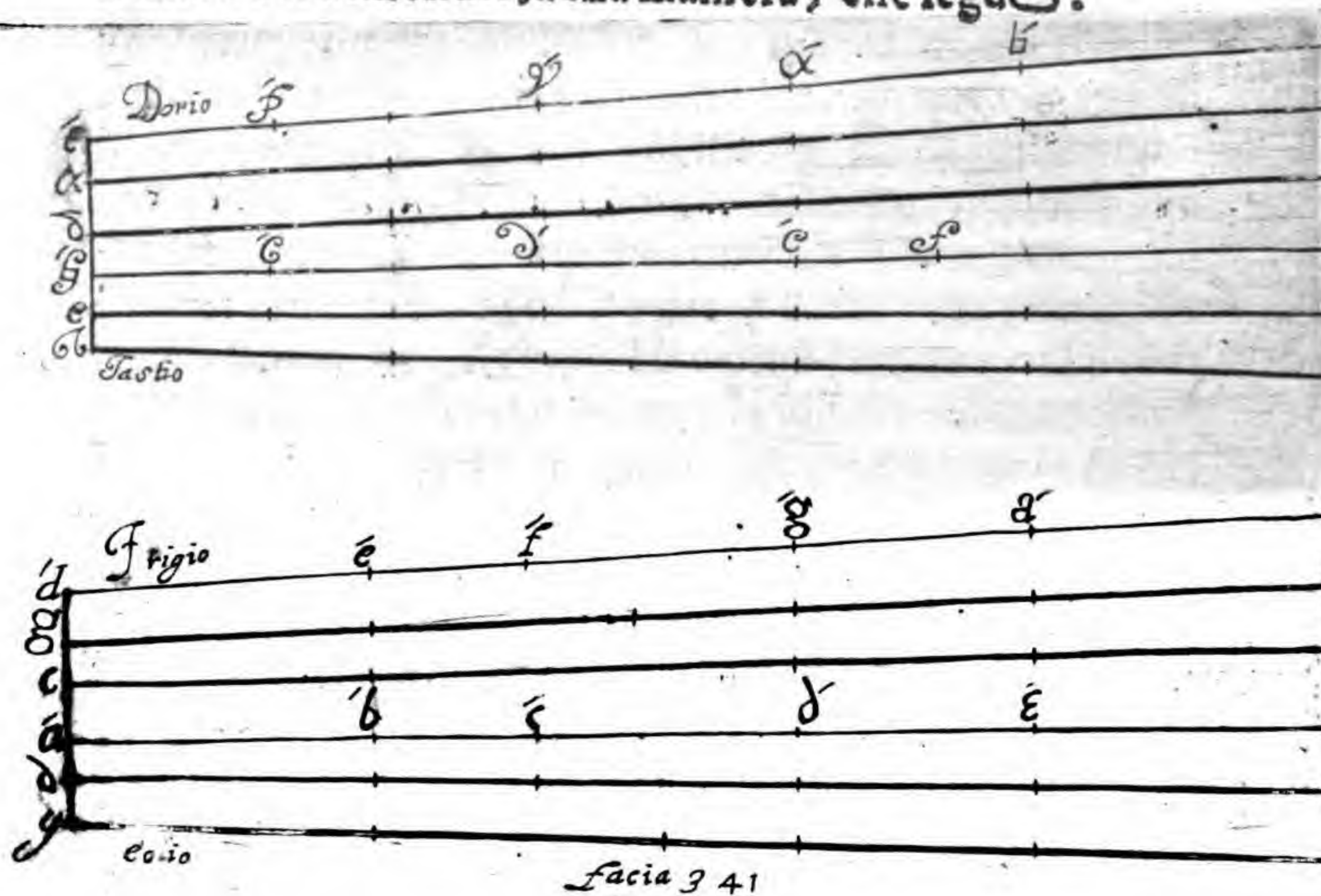
Il Violino Diarmonico con altri molti istrumenti Musicali da noi inuentato , hà conseguito questo nome , per esserui insieme congiunti due Sistemi, ò Armonie diuerse : il che in maggior numero far non si potrebbe . L'utilità , che può ricauerne la Musica , è senza dubbio grandissima ; benchè sia di poca manifattura , & di molta agevolezza nel praticarlo : poichè oltre l'accompagnamento , che potrà dare alle voci ; massime per vso delle scene, come si dice nel Discorso seguente, potrà ricordarsi non so-



lo col nostro Violone Panarmonico, & con le Viole Diarmoniche; mà anco con i Cembali Diarmonici, & Triarmonici; & con altre forti d'Instrumenti, che alla giornata si metteranno in vſo. Mà perche queſti ſei Tuoni, Hypolydio, Dorio, Iaſtio, Frigio, Eolio, Lydio; poſſono baſtare per ogni coſa; ò pure ſette con l'aggiunta del Miſſolidio (non eſſendo molto à propoſito per le voci, gl'altri troppo acuti, ò troppo graui) tre diuerſi Violini potranno commodamente ſeruire; mentre habbino ſei corde ciaſcuno, diuiſe in due Sistemi: perche ſi poſſono accoppiare due à due, ponendoui maſſimamente quelli diſtanti trà loro per il ſemituono maggiore; i quali mezzanamente ſi comunicano inſieme; cioè più di quelli, che ſono remoti per il ſemituono minore; come l'Iaſtio, e'l Frigio (i quali per non hauere alcuna corda comune, poco ſono atti all'vſcite ſcambieuoli dall'vno nell'altro) & meno di quelli, che ſ'allontanano per vn tuono; come il Dorio, e'l Frigio; che di ſette corde ne hanno tre comuni; & ſi poſſono con qualche ſtudio ſonare in vn'iſteſſo Sistema. L'accordo ſi potrà fare all'ordinario di quinte per tutto; per non reſtringere troppo i Sistemi; acciò commodamente vi ſi poſſa ſonare in ciaſcuno vna decimaterza almeno; & arriuare, coſi piacendo, fino à vna decimaquinta. Et in queſto modo anco caderanno le voci principali di ciaſcuno, nelle corde à voto; & perciò porremo la prima del Dorio, per eſempio, nella chiaue D, *la, ſol, re*: la ſeconda in A *la, mi, re*: & la terza in E *la, mi*: perche ſe accordaſſimo le due prime all'E, & al *h* ſ'incontrerebbe la terza in f *fa, vt*, col dieſi, voce ſtraniera. Nel primo dunque collocheremo il Dorio con l'Iaſtio; il quale ſi potrà applicare alla muſica quieta, & ordinaria; & perciò di grandezza, & di tenſione di corde non douerà allontanarſi



tanarsi dalla maniera consueta. Il secondo conterrà l'Armonia Frigia, & l'Eolia: & perche hauerà relatione alla musica spir. tosa, & allegra, si potrà eleggere di forma alquanto più corta dell'ordinario; & porui le corde vn poco grossette; accio diuenghino alquanto più del solito tese. Nel terzo si potranno vnire, non con distanza di semituono; mà di quarta l'Ipolidio, e'l Lidio; hauendo risguardo alla breuità de' Sistemi: poiche per altro amendue si potrebbero praticare in vn medesimo. Questo si potrà eleggere di forma vn poco grandetta, & con le corde alquanto meno tese del solito; per applicarlo alla specie di musica languida, & rimeffa. Nel qual'anco (& forse meglio) si potrebbero porre quattro corde al solito; praticando in vn medesimo Sistema amendue i detti Tuoni; ò pure con due Sistemi similmente l'Ipolidio, con l'Ipoeolio; benche siano tanto sproportionati trà loro d'interualli, & di voci. Mà volendo saluare la parità con gl'altri, per hauer sei Tuoni in tre instrumenti, si potrà vnire insieme il Lidio col Missolidio, nella maniera, che segue.







In queste figure conuieni notare alcune cose, per bene intenderle. Prima, che dalla parte di fuori, ò verso l'acuto, si sono posti i Sistemi più principali, & vsitati; hauendosi hauuto risguardo alla commodità del sonare: benché siano più graui de' loro compagni. Secondo, che si come habbiamo cominciato il Sistema Dorio in D. *la*, *sol*, *re*; & il Frigio nel C. *sol*, *fa*, *ut*, così è stato conuenue di cominciare quello del Lidio nel B. *fa*:acciò mantenga la sua distanza di tuono dal Frigio; non seguendone da ciò inconueniente nessuno; per essere questa corda naturale nel Lidio, & nell'Ipolidio. Terzo, che oltre li due Tuoni accomodati naturalmēte in vn medesimo Violino, due altri vi si possono sonare trasportati co' segni accidentati; cioè con li quattro diesi; verbi gratia, nel Sistema Dorio si può sonare il Frigio; & nell'Iastio, l'Eolio. si che con due Violini, l'vno di lei corde, & due Sistemi; l'altro di quattro, all'ordinario, sei Tuoni, ò Armonie commodamente si potranno praticare. Per accordare poi ciascuno di loro potremo seruirci, ò del Violone Parmonico, ò del Cembalo Triarmonico: & per ricordarsi meglio della corrispondenza d'vno con l'altro, hauer in promoute seguenti tauole.

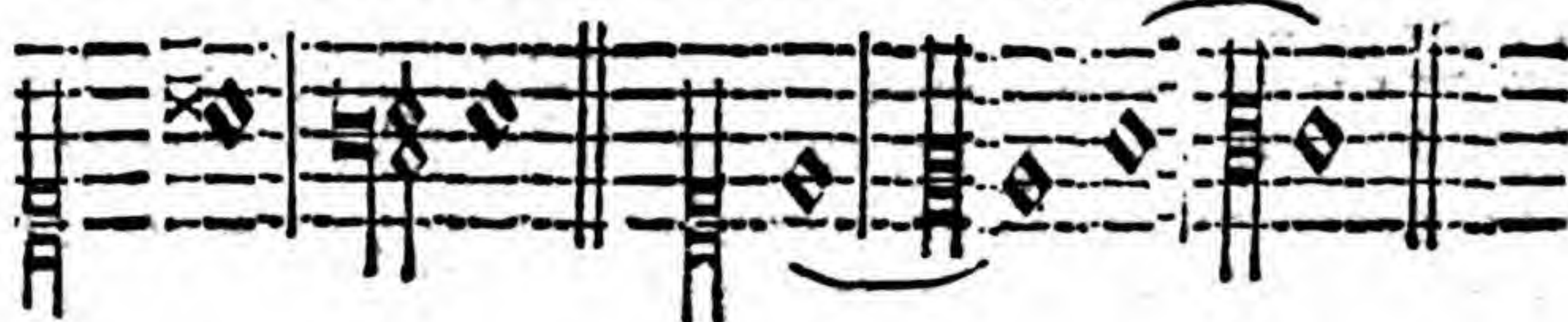
Nelle



Ipolidio    Dorio    Iastio    Frigio    Eolio



Lidio    Misolidio    Dorio    Frigio    Lidio



Nelle quali tutte le note, che appariscono parallele, s'intendono anco essere vnifone. Ma perche alcune voci non naturali, mà trasportate, sono difficili da formare, massime nel Violino, che non hà i tasti; anzi perche vi si douerebbono paragonare solo le voci, che rendono le corde a voto; & non potendosi ciò fare ne' Tuoni poco comunicabili trà loro; per conseguenza debbiamo fare capitale di quelli, che hanno maggiore communicatione: per essemplio, messo che haueremo nel suo Tuono il Sistema Dorio; potremo aggiustare il Frigio, accordando il C. *sol, fa, ut*, prima corda di questo, in ottaua sotto l'E *la, mi*, terza corda di quello (Dorio). Accordato il Frigio, aggiusteremo similmente il Sistema Lidio; facendo ch'il B. *fa*, prima corda di questo, corrisponda in ottaua sotto il D. *la, sol, re*, terza corda di quello (Frigio). Il Misolidio poi potremo similmente aggiustare col Dorio; ponendo l'E *la, mi*, seconda corda di quello, o pure il *h mi*, terza corda del medesimo, in ottaua sopra il d. *la, sol, re*, prima corda, o l'a *la, mi, re*, seconda corda rispettiua.



rispettiuamente di questo (Dorio). Accordati questi quattro Tuoni, facilissimamente potremo accordare l'Eolio, mediante il Missolidio; perche si seruono del medesimo Sistema; & non differiscono trà loro (assegnandoli però la medesima specie di Diuisione, ilche anticamente non si faceua) se non come gl'otto Tuoni moderni Ecclesiastici: e'l modo sarà questo. Accorderemo la terza corda dell'Eolio (*a, la, mi, re*) in ottaua sopra la prima del Missolidio (similmente *a, la, mi, re*) & così il Sistema Eolio si trouerà vn tuono più graue del Missolidio; & altrettanto ciascuna corda di quello con la sua corrispondente di questo. Finalmente potremo aggiustare l'Iastio all'Eolio; accordando il *b mi*, terza corda di quello, in ottaua sopra il *g. sol, re, ut*, prima corda di questo. Et così con poca fatica gl'haueremo accordati tutti. Mà perche nel Sistema Eolio si troua anco il Missolidio, senza alcuna variatione, come si è detto; meglio sarà, per mio consiglio, disporre il terzo Violino con quattro corde; & seruirsene per li due Modi Ipolidio, & Lidio (senza curarsi della commodità, che daua detto Tuono Missolidio di poter'accordare, mediante esso, il Sistema Eolio, con le corde à voto) ponendo la sua corda più graue in *E la, mi*, col *b. molle* per saluare la distanza, che deue hauere col Dorio, come nella quarta figura di sopra.

E così senza alcuna mutatione si potrà prēdere in esso il Tuono Lidio nella seconda corda, vna quinta più sù, & volendo saluare le giuste distanze, vna quarta sola; cominciando da *a la, mi, re*, col *b. molle* nella medesima, prima corda. Et in questa maniera con due Violini soli, l'vno di sei corde, & due Sistemi, che contenga due Tuoni (il Dorio, & l'Iastio) nelle corde naturali, & altrettanti (il Frigio, & l'Eolio) nelle trasportate: & l'altro di quattro



tre corde, che contenga nella prima, seconda, e terza naturalmente l'Ipolidio; & nella seconda, terza, e quarta, il Lidio trasportato, si potranno praticare quasi tutte le più belle, & importanti varietà della Musica: Quanto all'armare, ò mettere in corde detti instrumenti, & Sistemi, bisogna auuertire alla distanza, che hà vn Tuono con l'altro, ottaua con ottaua, & non voce con voce. Per esempio, se noi haueremo vn Violino accordato al Corista di Roma, & vorremo aggiustarli il Tuono Frigio, la cui prima, & più graue corda sia *la, sol, re*; se vorremo poi armarlo al Dorio, ricordiamoci che la sua prima voce farà vn'E *la, mi*: la quale, se bene è vn ditono sotto l'E *la, mi*, Frigia; tuttauia non mireremo à ciò; mà all'essere detta voce vnisona al C *sol, fa, ut*, Frigio: & per conseguenza vn tuono solo più graue di detta corda *la, sol, re*. & questa però sarà la distanza, che hauerà la voce prima, & iniziale, cioè la più grossa corda del Sistema Dorio, in risguardo del Frigio; che per conseguenza riuscirà più sottile, che se si pigliasse vn ditono, ò terza maggiore lotto, quanto è dall'E *la, mi*, Dorio, all'E *la, mi*, Frigio: & l'istesso rispettiuamente s'hà da intendere de gl'altri: di modo, che l'accrescimento (quanto alla bassezza, ò grauità) che fa il Sistema Dorio sotto il Frigio, è d'vn tuono intero: dell'Iastio sotto il medesimo, di mezzo tuono: & dell'Ipolidio finalmente vn tuono, e mezzo. Il quale accrescimento conuiene poi scompartire trà l'ingrossamento delle corde da vna parte, & l'allungamento dall'altra; come s'accennò di sopra; & come si discorre nel Compendio intorno alle canne dell'Organo. Oltre li predetti accoppiamenti di due Tuoni, ò Sistemi nel Violino, altre maniere ci farebbono ancora utili, e praticabili; le quali per breuità si lasciano; & per dar'anche campo à gl'altri



d'inuentarne delle nuoue . Mà vna non ne posso tacere, la quale forse à qualchuno darà più nell'humore, che la sopradetta; perche s'accosta più alla *Dispositione de' Cembali Diarmonici*, & *Triarmonici*, che fino adesso si sono fabricati; ne' quali il Dorio, e l'Frigio hanno le loro armonie naturali; & l'Iastio, & l'Eolio co' segni, e tasti accidentalmente disposte. Sù questo modello dunque possiamo accoppiare insieme nel Violino il Sistema Dorio col Frigio, e non con l'Iastio, con la debita distanza di tuono; che nell'istesso modo v'haueremo due Armonie naturali, & due accidentalmente disposte: perche nel Sistema Dorio si potrà anco sonare l'Armonia Iastia, & nel Frigio l'Eolia. Questa seconda maniera hauerà questo di vantaggio, che potrà seruirsi dell'istessa intauolatura di quella, che serue à i Cembali sopradetti: mà nella prima bisognerà tramutarla quanto al Frigio, & l'Iastio: perche quello si douerà notare co' segni accidentali; & questo naturalmente, al contrario dell'intauolatura de' Cembali; rimanendo sempre il Dorio segnato naturalmente, & l'Eolio accidentalmente: saluo però, che nel primo modo l'Eolio (sonandosi nell'Iastio) si segnerà con quattro *♯* diesi, & nel secondo (sonandosi nel Frigio) con cinque *b.* molli. Di più in questa seconda maniera si potrà, & si douerà far qualche distintione nella tensione delle corde, meglio che nella prima; facendosi più tese quelle del Frigio: sì per renderlo più spiritoso, come perche non venghino troppo sottili, per l'acutezza del Tuono: già che haueranno l'istessa misura, per la commodità di sonare. Quest'altro vantaggio ci farà ancora, che più facilmente si potranno accordare insieme i due Sistemi: poiche basterà far rispondere in ottaua la terza corda del Frigio sotto il Canto, ò prima del Dorio. Mà per contrapelo ci  
sarà



farà questo disauantaggio, ch'il formare i Tuoni accidentali (Iastio, & Eolio) sarà alquanto più difficile nell'atto del sonare (facendosi ciò con cinque b. molli) che nel primo modo; doue il Frigio, & l'Eolio si formano rispettivamente, nel Dorio, & nell'Iastio, con quattro  $\times$  diesi. Mà perche meglio si comprenda l'vna, & l'altra disposizione, aggiugneremo quì l'intauolatura d'amendue con noue voci per ciascuna: le quali ne' Sistemi naturali si comprendono nelle due quinte rinchiuse frà le tre corde à voto: oltre le quali si può continuare la modulatione verso l'acuto per quattro, ò cinque altre voci almeno su'l Canto, ò corda più sottile.

## P R I M O M O D O

Sistema Dorio

Tuono Frigio

X $\times$  2

SECON.



## S E C O N D O M O D O



Qui debbonſi offeruar'alcune coſe. Prima, che le note nere moſtrano le corde à voto:le quadrate accennano le voci cadentiali di ciaſcun Tuono:le chiaui poſte in ultimo doppo le deduttioni,non ſeruono per altro, che per leggere dette deduttioni naturalmente con le ſolite ſillabe *ut, re, mi, fa, ſol, la*. Quanto al modo d'adoprare nelle Scene,e Theatri queſti instrumenti, è chiaro che per praticar tutti i detti Tuoni, vn ſolo Sonatore non baſta: perche le mutationi, o Viſcite,non danno tempo di potere cambiare Iſtrumento; mà due ve ne vogliono;& ſaranno ſufficienti per ogni coſa; à ſegno che ſe ſi miſureranno i tempi delle modulationi, o ſ'offerueranno le parole, che ſi cantano, e ſi terrà coſi la deſtra, come la ſiniſtra mano pronta al ſuo offizio, cō quella celerità iſteſa ſi potranno fare le mutationi, che ſi fa da vn ſolo Sonatore in vn Cembalo Diarmonico, Triarmonico o, Tetramonico,



monico, &c. Per maggior perfettione di quest'istrumento, loderei anco, che si facesse qualche distintione nella materia delle corde: acciò si sentisse maggior varietà trà la risonanza d'un Tuono, & quella d'un altro. Et perciò tengo, che farebbe buon'effetto, mantenendosi le corde di minugia in quel Sistema, che vorremo sia più spiritoso, accomodare l'altro con corde di seta cruda ritorta: le quali acconcie in certa maniera da noi ritrouata, rendono vn buonissimo suono; & per altro s'usano ne' Regni della Cina, & di Persia: doue le corde sottili de gl'istrumenti d'altra materia non si fanno.

Or perche alcuni virtuosi inuaghiti di questo nuouo stile di musica, à imitatione del Cembalo Triarmonico, hanno desiderato vna Tiorba con tre manichi, per poterui cantare sopra queste affettuose modulationi metaboliche: frà i quali il primo à farne fabricare è stato il Signor Bartolomeo Nicolini, che con la sua profonda, & soauissima voce, & l'eccellente peritia del canto, che possiede rapisce gl'animi de gl'ascoltanti, e rinoua l'esempio dell'antiche, & heroiche melodie, hò giudicato bene di discorrerne alquanto. Le Tiorbe dunque, che si sono fatte contengono ordinatamente tre Sistemi; cioè l'Ipolidio di sopra; il Dorio, e Corista nel mezzo; e'l Frigio da basso; con altrettanti manichi, che proportionatamente si diminuiscono, vniti ad vn medesimo corpo: & tanto trà loro distanti, che la sinistra nel tasteggiare le corde ageuolmente vi possa capire, & scorrere per tutto. L'accordo principale di ciascun Sistema è il comune di sei corde frà vn *A la, mi, re*, & l'altro: che col *b mi*, nella terza corda ascende ad vna nona: con questa differenza però, ch'il Sistema Frigio è più alto due tuoni, ch'il Dorio, & l'Ipolidio più basso due semituoni: e questo hà tre contrabassi;



bassi ; cioè *bE, F, G*: il Dorio ne hà quattro, *D, E, F, G*; e'l Frigio cinque, *C, D, E, F, G*. Et in questa maniera formando in ciascun Tuono vn solo Sistema con le corde tastate, & con l'aggiunta de' Contrabassi, riescono tutti tre con la loro conueneuole distanza, & proportionone, l'vno con l'altro; incominciando anco dalle corde cardinali: che tale è anco l'*E la, mi*, col *b. molle*, nell'Ipolidio; mentre il Dorio cominci in *D. la, sol, re*. Inuentione veramente ingegnosa del Signor Pietro della Valle: con la quale si consegue vna gran facilità di sonare: senza, che bisogni fare in questo instrumento vn nuouo studio; già che le corde principali vi si tastano nell'istesso modo per tutto; & nelle medesime chiaui sono situate. Quanto al concordare insieme questi tre Sistemi, più modi vi sono; mà il più facile, e spedito mi pare questo; perche consiste frà due corde à voto. Accordare il *G sol, re, ut*, Frigio col *B mi*, Dorio in vnisono: & volendo poi accordare l'Ipolidio, si faccia rispondere parimente in vnisono l'*F fa, ut*, di questo col *B mi*, del Frigio: che da queste corde tutte l'altre poi si regoleranno. Del resto tre cose ci noto; prima che le corde del Dorio douerebbono essere mezzanamente tirate; quelle dell'Ipolidio alquanto meno; & del Frigio più di tutte: come mostrai nel Cōpendio, parlando delle Viole Diarmoniche. secondo, che se bene il manico Ipolidio, per esser più lungo, ha uerà i tasti più grandi del Dorio, e'l Dorio più del Frigio (la qual differenza recherà forse qualche poco di difficoltà) tuttauia se nelle compositioni s'offeruerà verso l'acuto quella conueneuole distanza, e terminatione de' Sistemi, che si troua da basso; i tasti medesimi si verranno in certo modo à pareggiare: perche il manico Ipolidio si tasteggia più sù di tutti; meno il Frigio; e mezzanamente

il



il Dorio. terzo, che non torna male, che l'Ipolidio, il quale hà tre cordoni soli, si troui dalla parte di sopra; doue per necessità le corde, perche meno partecipano del corpo, hanno minor risonanza. la qual perdita farebbe maggiore, se vi fusse vno de gl'altri due Sistemi, che hanno i cordoni in maggior numero. Mà se alcuno eleggerà più tosto che ciascun Sistema habbia diuersità di chiauì, e'l medesimo numero di contrabassi, cioè quattro (che, senza fallo sarà molto meglio) potrà, senza variare niente nel Dorio, proportionatamente alterare gl'altri due; mà tenendo però il medesimo accordo, ò distanza trà le corde à voto: che così quel poco di fatica, che vi sarà di più, tutta toccherà alla memoria, & non all'operatione della mano. Ne daremo l'esempio nell'accordo del Liuto; che senza dubbio è più bello, meglio regolato, e più ripieno di consonanze, che quello della Tiorba. Il quale, se riuscirà scommodo in questo instrumento di tre manichi, per la molteplicità delle corde, che vi si raddoppiano; ò si potranno per ele scempie; in 6. uoce accomodarui l'accordo della mandora (ch'è come vn Liuto in compendio) il quale è molto commodo, e bene ordinato; & con quattro soli ordini di corde, comprende il maggior Sistema che la Tiorba: perche contiene da basso vna quinta; nel mezzo la quarta; & di sopra la terza maggiore. Et quanto alla forma si può fare grande, ò piccola come si vuole. Mà i tre accordi del Liuto procedono; come nella figura seguente.

Doue noterà il diligente lettore alcune cose. Prima, che la Dispositione, ò Accordo ordinario s'applica al Sistema Frigio: perche gli si confà più, che à gl'altri. Secondo, che quanto alla collocazione de' tasti nel Dorio, non si varia cosa alcuna: poiche le sue corde à voto richiedo-

no



*fac. 352*

**Ipolidio**  
 BbEbAcfb  
 C C D D  
 be

**Frigio**  
 GCFadg  
 A B C  
 ba a b c

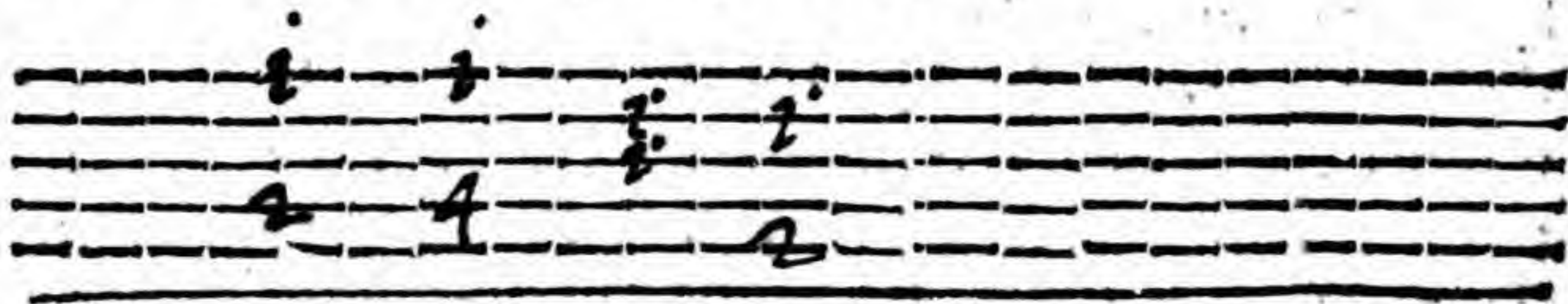
**Dorio**  
 ADGhe a  
 C C D  
 b c c d

addiaccia il Lidio, così delle tre le corde altre richiedo-  
 no il semituono minore, cioè le tre prime da basso (con  
 che comunica con l'Ipolidio) & l'altre tre di sopra, il mag-  
 giore, à guisa del Dorio: e però si potrà fare vn breue ta-  
 glio



Sopra il Violino Diarmonico &c. 353

glio nel mezzo, per metterui due differenti tasti : con che le consonanze del Liuto si perfettioneranno assai ; & non vi nascerà quasi difficoltà alcuna nel sonare ; perche ne gl'altri tasti non occorrerà farui questa manifattura . Et se bene qualche riscontro vi si trouerà falso ; tutto però tornerà all'istesso: poiche in contracambio vi nasceranno altri riscontri buoni ; che nel comune spartimento de' tasti non s'vserebbono : verbi gratia, questi .



che corrispondono à queste note della prima casella.



Nè vi farà di bisogno d'vsarne de' falsi , come è quello della seconda casella , osseruato da me in qualche Intauolatura Francese ; con queste lettere ; & all'Italiana con queste cifre .





Donc si vede adoprato il sesto tasto, ch'è vn *D la, sol,* solleuato (in vece dell'*E la, mi,* abbassato) che fa vn ottaua falsa. Dal che possono conoscere i Professori di questa sorte d'Instrumenti di manico, che non sono di quella perfettione, che si pensano; oltre quello, ch'in vn'altro Discorso n'hò trattato di proposito. Secondo da questo spartimento si può riconoscere, che è verissimo quello, ch'io dissi altroue, che all'Armonia Lidia (& Ipolidia per conseguenza) più che all'altre Armonie si confà il Cromatico; già che il primo tasto vi forma il semituono minore, & Cromatico; come alla Doria l'Enarmonico, più che all'altre è diceuole; & al Frigio il Diatonico. Terzo, se alcuno volesse di più qualche diuersità d'Accordo in questi tre Sistemi; frà molti, che si potrebbero usare, i più idonei mi paiono quelli, che meno si allontanano dall'ordinario; e si contengono in Sistemi d'eguale grandezza; come nelle tre seguenti, il secondo, & il terzo, che variano dal primo, & ordinario, in hauer l'vno tre quarte continuate da basso, & l'altro di sopra; come quasi auuiene nel concerto delle viole: ch'è il modo, che mantiene, più che si può, nelle corde à voto le chiauì ordinarie, & le voci principali di ciascun Tuono. Trà i quali il Dorio douerà nelle due corde di mezzo cominciare dal semituono minore, rimanendo gl'altri due spartiti, come sopra.

Frigio	Dorio	Ipolidio
G, C, F, a, d, g,	A, D, G, c, e, a	B, $\flat$ E, G, c, f, b.
4 4 3 4 4	4 4 4 3 4	4 3 4 4 4

Quarto, si potrebbe applicare à questi instrumēti vna terza maniera d'Accordatura, la quale participerebbe del  
le



le due dette: della prima quanto alla dispositione delle corde principali, ò tastate; che si manterrebbe in tutti tre la medesima; e della seconda, quanto alla temperatura de' cordoni, ò contrabassi; che sarebbe diuersa conforme alla qualità de' Tuoni. Il Sistema dunque principale del Frigio, si fonderà nelle medesime corde, ò chiauì che quello del Dorio; mà vn tuono più acuto: & l'Ipolidio similmente; mà vn semituono più graue; cominciando tutti da *A la, mi, re*, in sù. Et così haueranno la sola diuersità di Tuono, & non d'Armonia; la quale se gl'aggiugnerà poi nel sonare, col prendere nel Frigio l'*F fa, ut*, e l'*C sol, fa, ut*, Cromatici, in vece de' Diatonici; & nell'Ipolidio, con toccare tutti li tre diesi delle corde Mobili *F, C, G*, che così si formeranno, benché accidentalmente, le loro proprie specie. Et i contrabassi d'amendue similmente si potranno considerare, come accidentali: se bene nell'accordo corrisponderanno alle loro voci naturali, come quì si vede,

**Contrabasso del Frigio**

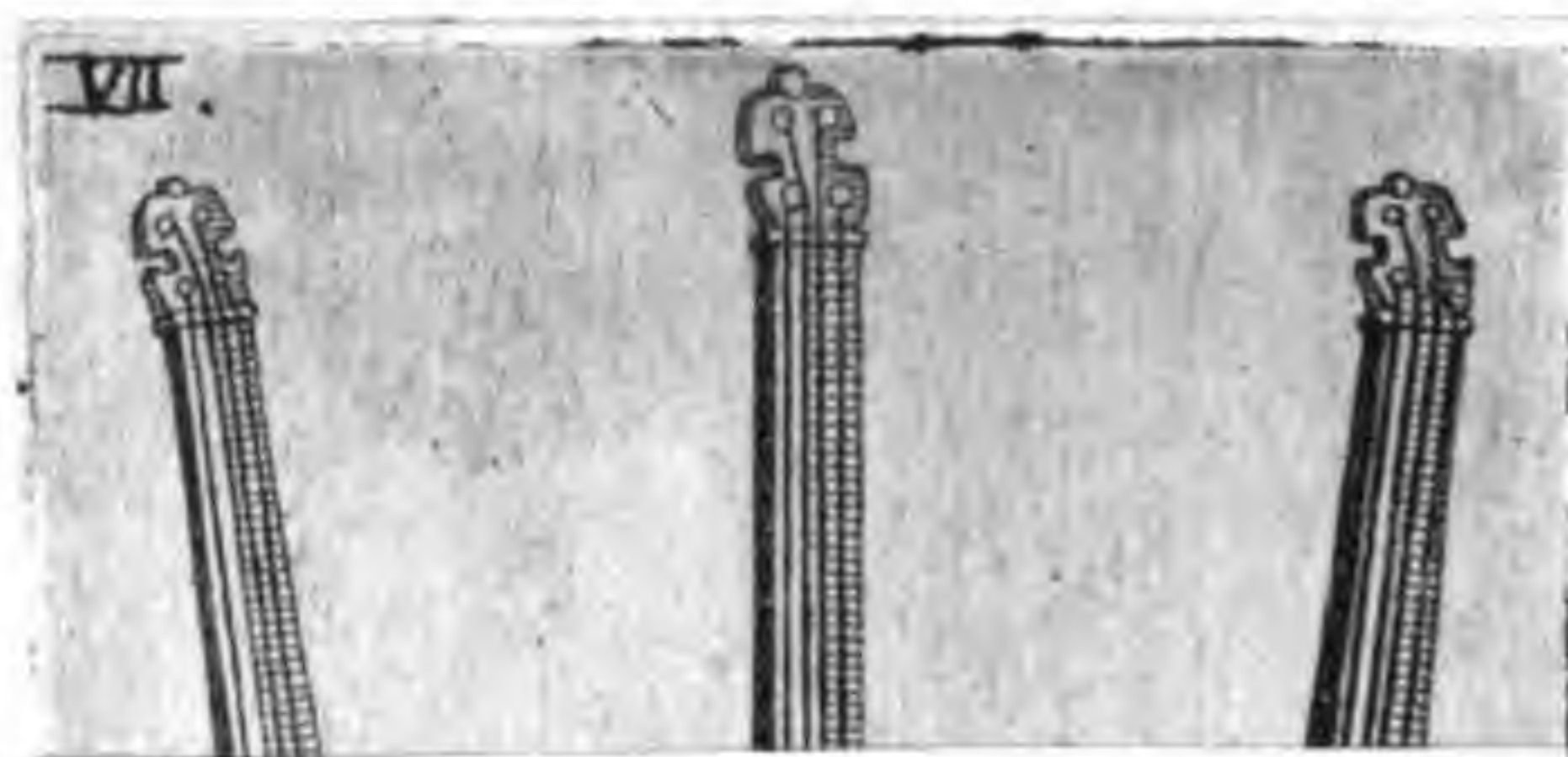
*D, E, F, G,*  
*C, D, E, F,*

**dell'Ipolidio**

*D, E, F, G,*  
*bE, F, G, A,*

Et in questo modo la prima corda tastata del Frigio, d'*A la, mi, re*, diuenterà *G sol, re, ut*, & dell'Ipolidio *B fa*, continuando amendue all'in sù l'ordine, d'Armonia de quattro cordoni. Et à questa dispositione ottimamente s'adatterebbe vn'accordo molto particolare, facile, & elattissimo; che altroue piacendo à Dio in occasione delle Viole d'Accordo Perfetto si dichiarerà. Quinto, se alcuno cercherà di più qualche forma particolare; e comoda per questa sorte d'Instrumento Triarmonico, po-





trà seruirsi della seguente, poco diuersa da quella della Chitarra Spagnuola; mà di corpo molto maggiore; e col fondo più tosto conuesso, che piano: la quale, per essere ristretta nel mezzo, riesce molto commodà per arriuare à tutte le corde. I manichi con essere eguali di fronte da capo, & auuicinarsi da basso verso il corpo (il quale è anco più largo di sopra) & con hauere le bischeriere lisce, & senza cartoccio, contribuiscono ad vna forma più vaga; & rendono le corde, & l'istrumento più sonoro, & leggiero; & più maneggeuole, & maggior largura alla sinistra di sopra, & ageuolezza in toccare le corde con la destra da basso: come ognuno da se può conoscere. Deuesi anco far il corpo quanto si può grande, & lungo, & i manichi corti; sì perche meglio sia contrapesato, come per rendere la risonan-



za de' Contrabassi più piena, & simile à quella delle corde principali: la quale nelle Tiorbe, & Arciliuti, che s'v-  
fano adesso, per la fouerchia lunghezza de manichi, non  
dà molto gusto all orecchie: conoscendosi poco piena, &  
polputa; mà in vn certo modo secca, & di qualità diuer-  
sa da quella, che rendono le corde, che più partecipano  
del rimbombo del corpo. Et perciò qui ne nasce vn'otti-  
ma corrispondenza, che quel Sistema, che meno parteci-  
pa della risonanza del corpo per lo lungo in contracam-  
bio maggior parte ne occupa per lo largo; come si vede  
nel Frigio paragonato all'Ipolidio, partecipando il Dorio  
mezzanamente dell'vno, & dell'altro. Quanto al nome  
si potrà chiamare, se cosi piacerà. Vn Chitarrone (sen-  
za ricercarne de' più strauaganti) che meglio forse gli cō-  
uiene per cagione della sua forma, che alla Tiorba: la-  
quale si può contentare del suo, circa l'origine della qua-  
le vedasi quello, che ne scrive Alessandro Piccinini in  
vn suo libro d'intauolatura del Liuto. Mà se alcuno gus-  
terà d'vn nome più capriccioso, potrà almeno per scherzo,  
& ironia, chiamare questo instrumento vn Cerbero: al-  
ludendo alla forma di quel fauoloso cane infernale, con  
tre capi, & vn corpo; & prendendone il significato figu-  
ratamente: poiche quanto il latrato di quello era spia-  
ceuole, & spauentoso; altrettanto grata, & soaue riusci-  
rà l'Armonia di questo. Sopra che se vorremo filosofare  
fauleggiando, potremo immaginarci, che se bene quelle  
tre teste fussero state di mole, e grandezza diseguali, &  
consequentemente di Tuono diuerso; contuttociò, per-  
che nell'Inferno non v'è ordine, ò Armonia alcuna (che  
tutta procede dal celeste Regno) non solo non facessero  
alcuna consonanza trà loro; anzi rendessero più tosto i più  
strani



358 **Discorso 5. sopra il Violino Diarmonico:**

**strani , e spiaceuoli interualli del Mondo ( Ecmeli gli dicono i Greci ) Da i quali cercherà d'allontanarsene quanto potrà l'accorto Musico , & Citaredo ; con accordare perfettamente queste tre Armonie frà loro ; se non vorrà esser tenuto egli stesso vn Cerbero Infernale .**





## DISCORSO SESTO

S O P R A

IL RECITARE IN SCENA  
con l'accompagnamento d'In-  
strumenti Muficali.*All' Illustrissimo, & Eccellentissimo Signore,**Il Signor**DON CAMILLO COLONNA.*

On hò creduto poter secondar meglio i generosi pensieri di V. Eccellenza, & quel desiderio, ch'el-  
l'hà di resuscitare nel suo Principato Academico, l'antica gloria del nome Romano; almeno nella maestà, & squisitezza de' più eruditi spettacoli, quali sono gli Scenichi, & in specie i Tragichi, che col fare alquanto di riflessione oltre quello, che ne hò discorso in vna opera à posta (bè-  
che solo abbozzata, e non finita) intorno al canto Scenico; & specialmente intorno all'accompagnamento de-  
gl'instrumenti, con la semplice Recitatione di fauella; per quanto però mi concede vn Discorso tumultuario, nato frà cento forti d'occupationi, e disturbi di mente; più to-  
sto dall'ardente desiderio, che tengo di seruirla, & dalla stima, ch'io fò delle sue nobilissime, & heroiche qualità,  
che



che da alcuna ambitione d'ostentare rara, & pellegrina eruditione. benchè veramente il mio genio sia portato à certa sorte di studij reconditi; & comunemente, quasi derelitti: conoscendo di poter forse in questi giouare più al publico, ch'in altri più graui in apparenza, mà ambitione abbracciati da molti. Però lasciando da banda molte cose, che si potrebbero dire della diuisione delle voci in tre specie, Continua, come è quella della semplice fancella, Interuallata, quale si ode nel vero canto; & Mezzana, come quando si recitano i Poemi, per testimonianza d'Albino Musico Latino appresso Boetio: & che differenza sia trà la Continua, & l'Interuallata (del che ne accenna alcuna cosa Aristosseno su'l principio de'suoi Elementi harmonici) & in che consistino gl'accenti, & in particolare quelli della nostra lingua Italiana; & in che differisca la sua pronuntia dall'antica, dell'Idioma Latino & Greco; e da che nasca quella gran diuersità d'aria, che si sente nella loquela de' Francesi, & Spagnuoli (la quale per altro hà stretto parentado con la nostra) & simili altre cose tralasciando (delle quali altroue ne hò discorso, con qualche curiosità) dirò, che hauendo V. Eccellenza col suo sagace ingegno riconosciute molte imperfettioni, che si sentono nell'hodierna Musica de' Teatri, che dicono Recitativa, & in tale occasione essendoli state suggerite da me molte vtilità, & buone conseguenze, che porterebbe seco lo stile, che teneuano gl'antichi, di non far cantare nelle Tragedie i Diuerbij, ò Colloquij; mà solo i Cori, & alcuni Soliloquij affettuosi, che diceuano Cantici; & alla difficoltà, che muouono alcuni, che non darebbe forse intero gusto il trapassare dalla semplice fauella al vero canto, hauendo risposto, che à questo anco c'era rimedio; poi che si poteuano adoprare alcuni Instrumēti



ti anco, mentre gl' Attori fauellano semplicemente in  
Scena; resta che per sodisfare à i cenni di V. Eccellenza  
( che appresso di me tēgono luogo d'espressi cōandamē-  
ti ) io discorra alquanto di questa materia, rimettendo  
però sempre il tutto al suo finissimo giuditio; & di questi  
altri virtuosi Signori Academici; & all'esperienza istessa;  
ch'è giudice senza appello; quando à lei legitimamente  
si ricorre.

L'imperfettione maggiore di questa hodierna Musica  
Teatrale consiste, per mio credere, principalmente in  
questo, che le parti de i Drammi, meno affettuose, come  
sono le Narrationi, & Discorsi, massime lunghi, & anco  
tutti i Colloquij, non si possono vestire di tale melodia,  
che presto non generi tedio, & fastidio ne gl'vditori: im-  
perochè se si compone ariosa, & variata assai di cordi, &  
cadenze, non fa à proposito altrimenti: anzi sarebbe, co-  
me se vn Segretario in materia di negozio, volesse riem-  
pire la lettera di concetti, & ornamenti Rettorici. Se si  
fa semplice, & ricercante poche corde, come comune-  
mente s'vsa ( & non senza ragione ) presto ne segue il te-  
dio, & satietà sopradetta: poichè quella similitudine di  
cadenze, hà non sò che di sazieuole, che molto dispiace  
à chi nō è della musica innamorato affatto; & in certo mo-  
do non apparisce nè canto, nè fauella; mà vn terzo con-  
traffatto; che corrompe il naturale; & con poco d'artificio  
il ristora. Alla quale maniera di canto, conuiene molto  
bene, quello che disse Cesare ad vn mal recitante. *Si ca-  
nis, recitas; Si recitas, canis*. Et se vogliamo giudicarne  
senza passione, vediamo per esperienza, che di gran lun-  
ga più ci diletta vno, che con buon garbo fauelli, che se  
di tale melodia si serue. Nè è marauiglia: perche le cose  
naturalì di rado, ò non mai, ci vengono in fastidio; doue



le forzate, & insolite presto c'attediano: come auverrebbe, se per vna mezz'hora vedessimo saltellare, ò ballare chi che sia, con poca varietà di figure, ò mutanze; che senza fallo c'attedierebbe: done il vedere, ancorche lungamente, passeggiare alcuno, non ci da noia altrimenti: perche è cosa naturale, & ordinaria. Or che meno diletto que sta sorte di musica, che il parlare ordinario, quando bene egualmente vi s'accompagnasse il conueneuole gesto; credo che in gran parte nasca dal mancarui quei piegamenti di voce, o siano ascendenti, ò discendenti, che si sentono nella fauella, & s'esprimono col Violino: i quali *Plasmata* si dicono da gl'antichi autori, come Quintiliano: se bene da gl'interpreti; forse tale vocabolo non è inteso. l'vso de' quali piegamenti; benché adopratifouerchiamente, & doue non bisogna (come ben spesso far sogliono quelli, che recitano i Poemi Latini) si senta assai noioso; tuttauia contribuisce gran parte della dolcezza alle melodie, quando sobriamente s'adopra; come si conosce nel canto humano, & ne gl'instrumenti di fiato. Quindi auuiene, che non sentendosi tal addolcimento in queste musiche Recitative; mentre proferiscono tante sillabe sotto vn'istesso Tuono (ilche Fortunatiano Retore, chiama con voce Greca *Monotonia*) nè meno ricompensandosi questa perdita con quella varietà, che si sente nelle cantilene formate, qual miracolo sarà, se riescono infatti si tediose? A ciò s'aggiunge l'vianza, che hanno molti cantori Scenichi, per volere esprimere il parlare familiare (nel che si credono con errore popolare, che consista l'eccellenza di quest'arte) d'abbastare tanto l'ultime sillabe, lasciandole quasi cadere di piombo, che appena si sentono da quelli, che sono sotto la Scena, non che da i più lontani: la qual cosa dà anco tanto maggior fastidio



cō l'accōpagnamēto d'instrumēti musicali 363

fastidio all'orecchie, quanto il transito, che si fa dal canto formato à simili voci languide, è più distante, & percettibile, che quando solo si parla: onde non si può dire che cantino; perche tali sillabe si proferiscono con voce di parlare sommesso, nè che parlino veramente; già che le precedenti sillabe erano formate con voce sospesa, & ferma; quale s'ode nel vero canto. A tal che per parere mio tale confusione, & imbastardimento di canto, & di fauella, non è altrimenti lodeuole (benche l'opinione comune sia in contrario) massime perche bene spesso queste due cose diuerse s'uniscono, ò si mischiano trà loro in quel grado, nel quale più sono lontane; & hanno meno d'affinità; come succede, quando à quelle voci sommesse (che sono il primo grado della fauella) s'accoppiano i Passaggi lunghi; che possiamo mettere per l'ultimo grado del cantare. Nè anco si trouerà mai, che da gl'antichi ciò sia stato praticato, come forse si persuasero quelli; che rimessero sù il cantare in Scena, & lo stile Recitatio (il quale però è più conueniente à i Poemi Heroici, & Rapsodie, che alla vera musica Teatrale) anzi apertamente c'insegna Plutarco nel suo dottissimo opuscolo delle cose musicali, che la melodia Teatrale era più dell'altre variata, & artificiosa. Mà l'errore di coloro, credo che nascesse dal vedere, che la musica Madrigalesca (ch'è hoggi la più stimata, & artificiosa) poco vale in produrre quegli effetti, che dell'antica si leggono: onde si persuasero, che ciò auuenisse per essere troppo ariosa, & poco simile alla fauella comune, & non da altre più vere ragioni: cioè dalla breuità de' versi; da tante repetitioni; & principalmente dall'intessere più arie insieme, in vece di formarne vna sola; con quel più bel procedere di melodia, che si può; & dal far cantare insieme parole diuerse; con mol-



ta perdita dell'intelligenza: oltre il danno, che recano gl'affettati artifizij di fughe dritte, & rouescie &c. & isorcherchi condimenti di passaggi tanto lunghi, & frequenti. che quanto al resto, l'esperienza ci mostra, che per muovere gl'affetti questa musica ariosa, & simile à i Madrigali (massime quando tocca corde di varij Tuoni) è molto più efficace di quella semplice, & poco variata, che per la maggior parte si sente nel Recitatio. La onde quãto più s'imo, che si debba perfettionare questa; & applicarla à quelle parti de' Drammi, che ne sono capaci; altrettanto credo che sia da disprezzare quell'altra, che tiene il luogo del vero parlare: non solo per le ragioni altre volte da me allegate, di poter cõporre le Attioni Dramatiche di più giusta grandezza, & di nõ hauere bisogno se nõ de Musici, & cantori eccellenti, & di gagliarda voce, & altre parti necessarie per le Azzioni Sceniche; & di risparmar la fatica ad essi, & à i Compositori; mà anco per diminuire il tedio à gl'Vditori; & accrescerli il diletto con la varietà dell'attione: & sopra tutto per renderla più viuace, verisimile, & efficace ad imprimerli ne gl'animi de gli spettatori; mediante la forza, che si sente hauere vna bella, & leggiadra fauella; accompagnata massimamente da buon gesto; & da quel talento in somma, che si richiede per ben rappresentare; che rade volte si troua ne i cantori. E che questo stile si tenesse da gl'antichi, ageuolmente si comprende dalla distintione, che fanno i Grammatici antichi de i *Diuerbij*, & *Cantici* nelle *Comedie Latine*, dicendo espressamente Donato, che *Diuerbia histriones pronuntiabant, cantica vero temperabantur modis non à Poeta, sed à perito artis musica factis*: dalla diuersità, che fa Diomede de i Flauti, che seruivano a' cantici, à quelli, che s'adoprauano per i Cori: dalla differenza,



renza, che pone Aristotile trà le melodie Coriche, & le Sceniche: dall'autorità di Dionigi d'Alicarnasso, doue c'addita vn luogo delle Fenisse d'Euripide, che non è Coro: & tuttaua si rappresentaua col canto; & da altre moltissime proue, che per breuità si tralasciano. Mā che gl'istrumenti poi si sonassero per tutta l'attione, pare che certamente si possa raccogliere da molte autorità, & congetture; delle quali alcune ne anderò toccando. Primieramente le iscrizioni di Terentio ce ne possono far fede con quei modi di parlare, *Acta Tibijs dextris, sinistris, paribus, imparibus, Sarranis &c.* poiche non hauendo le Comedie Latine i Cori: & vedendosi i Cantici in Terentio così breui, & corti; se per essi soli, ò trà vn' Atto, & l'altro solamente, si fussero adoprati i Flauti, non parrebbe questo modo di parlare conuenevole, che la tale Comedia fusse stata rappresentata con tale, ò tale forte di Flauti. In oltre Cicerone ne i libri *de Oratore* attesta, che molti spettatori erano tanto esperimentati, che dalla qualità del suono de' Flauti faceuano congettura qual personaggio doueua uscir fuori, per esemplo; Antiopa, ò Andromacha; onde è verisimile, che cominciassero à sonare prima, che uscissero gl'Attori; & poi non gli abbandonassero mai. [Questo anco par che si comprenda da alcuni bassi rilieui; ne' quali si vede vn Sonatore, ò Sonatrice di Flauti attualmente sonarli, mentre in Scena si rappresenta vn Diuerbio, ò Colloquio: che tale senza fallo è quello, che si vede d'vn Padrone, che batte vn suo seruo, & quello che si raccomanda.

Oltre che, è anco credibile, che ciò fusse praticato dalla diligenza de gl'antichi, per ouuiare all'offesa, che come dicono, riceuerebbono le orecchie de gli Spettatori per il trapasso dal parlare semplice, al canto; & da questo



al parlare. Contutto ciò intendo, che gran satisfatione dessero già in Mantoua alcune Attioni, fatte rappresentate dal Duca Ferdinando, Principe molto erudito: le quali in certe parti si cantauano; & in altre semplicemente si recitauano senza altro aiuto d'instrumenti: come anco fù rappresentato il Mimo del Padre Stefonio nel Collegio Romano; che tuttaui piacque assaissimo.

Se però V. Ecc. & questi Signori Academici giudicheranno meglio, che s'adoprinò gl'instrumenti per tutta l'attione; & mi si dimanderà qual sorte mi paia più proportionata per questo vffizio; senza pensarui niente risponderò quelli d'archetto: poiche de' Flauti, Pifferi, & simili da fiato, non occorre parlarne prima: perche hoggi si sono quasi dismessi. Secondo, perche non essendo le nostre sale di quella capacità à vn gran pezzo de' Teatri antichi, questi possono assai bene supplire al bisogno; perche sono soauì; rassomiglianti la voce humana, & perciò s'uniscono bene con essa; sono capaci di molta varietà; & allungano il suono, quanto si vuole. Eleggerei dunque per me vn Basso di Viola, di profonda, & gagliarda voce, con vn'Violino: instrumento, che con tutti si confà; & se è sonato bene, riesce soauissimo; & molto patetico: rassomigliando in questo i Cornetti, & altri instrumenti da fiato. Il modo poi di sonarli, potrà essere questo. Il Violone douerà seruire per Basso continuo; che consisterà in poche, & lunghe note; sopra le quali il Violino farà quasi continue diminutioni; mentre gl'Attori parleranno. Questi stessi poi continueranno il loro vffizio, quando comincerà alcun cantico: passando però da quella semplice diminutione à vn contrapunto più artificioso; & quale si richiederà dalla melodia del cantico. Et perche i Musici si seruono volentieri dell'instrumento di tasti, per la facilità



facilità di sonarlo; & perche vi è copia di molte consonanze, si potrà allora opportunamente adoprar il nostro Cembalo Triarmonico, senza lasciar petò il Violone, e'l Violino; ancorche si doueranno bene cambiare i Sonatori, per darli riposo; & gl'instrumenti stessi, come più à basso si dirà. Si potrà anco obseruare, accio il transito dalla fauella al canto, sia meno apparente che si può, ch'il Cembalo nel principio si suoni chiuso, & in modo, che dal solo Cantore s'oda: ilche farà conforme alle massime de i rinouatori di queste musiche in Fiorenza, molto diuerse, però dallo stile antico: essendd certo, che i Greci, & Romani, non solo non celauano il suono de gl'instrumenti; mà gl'esponuano anco alla vista di tutti; adornando i Sonatori di sontuosissime, & leggiadrisime vesti: ilche forse non conuerrebbe à i nostri Cembali, che sentono troppo dello studio, & della lucerna. Continuando la melodia de' cantici, si potrà à poco à poco alzare il coperchio di detto Cembalo accio s'oda anco da gli Spettatori, etiamdì più remoti; senza curarsi di quelli, che giudicano meglio, per nascondere più la musica, che la sola voce si sēta; non considerando, che così la virtù, & diletto della melodia si perde per la metà. Mà perche alcuno dubiterà forse, che tale accompagnamento d'instrumenti, col semplice parlare potrebbe distrarre troppo gli Spettatori & farli meno attenti à quello che più importa; sappia che ciò non seguirà; ogni volta che la Sinfonia consista, come hò detto, in perpetue diminutioni: il quale suono; perche è tanto veloce, vniforme, & senza aria, diletterà bene qualche poco; mà non potrà per parer mio, distogliere la mente de gl'ascoltanti; se non forse alquanto su'l principio; massime, se la qualità delle cose, che si reciteranno, & la poesia, & l'attione sia tale, quale si conuiene;   
mà



mà doppo che si farà riconosciuta la semplice vniformità di tal Sinfonia, senza più badarui, s'attenderà al Dramma stesso vniuersalmente da tutti. In somma, perche si fatta Sinfonia non accorderà, nè discorderà gran fatto con la voce, recherà per se stessa qualche diletto; mà non impedirà l'attentione del Teatro: in quella guisa, che i sonagli si confanno bene con tutti i suoni; ancorche habbino qualche differenza di graue, & d'acuto; & non si vede, che generino distrattione, quando s'adopran da i danzatori; con tutto che siano cosa molto diueria dal ballo. Il che però meglio si chiarirà con l'esperienza. Mà perche hauendo la fauella humana qualche diuersità di graue, & d'acuto, la quale si può conoscere, & notare da vn sagace Musico, & d'ottima orecchia dotato; & per conseguenza trouarui qualche accompagnamento consonante in alcuno instrumento; e tanto più, che noi vdiamo taluolta esprimer si col Violino alcuni accenti, & parole, che pare proprio, ch'eschino dalla bocca humana; & che taluolta i musici vogliono, che alcune parti delle cantilene si recitino semplicemente, continuando tuttauia l'accompagnamento dell'instrumento; quindi è che forse alcuno si potrebbe imaginare, che questo istesso da gl'antichi fusse praticato; & hoggi anco si potesse rimettere in vso. Mà per dirne liberamente il mio parere, la stimo cosa tanto tediosa, & difficile da mettere in pratica (massime perche è quasi impossibile di pronuntiare sempre vno, o più versi nell'istessa maniera; & perche la nostra lingua non hà vocali per natura lunghe; & perche quei piegamenti di voce, che s'odono nella fauella, sono tanto veloci, & sfuggeuoli, à guisa delle campane, che appena si possono comprendere; & compresi che sono, subito scappano; & non come nel vero canto, doue la voce fa le sue posate ferme,



ferme, & stabili) che temo grandemente quest'impresa non riesca sempre vana, & inutile. E ben vero, che con tutto che si suoni, senza cercare di far consonanze co'l parlare, pure in certe eiclamationi, & simili accenti acuti, & doue la fauella si sente più alterata, & quasi auuicinarsi al canto, potrà forse il discreto Sonatore, se farà di sottile vdito, & presto di mano, farui col suo strumento qualche accompagnamento consonante. Ilche non potrà partorire, se non buoni effetti. Mà se, non ostante queste difficoltà, tuttauia vorranno questi Signori Academici, ò altri virtuosi fare qualche tentatiuo in così nobile impresa, non è da disperare del buon'effito del negozio; purché s'habbino alcune auuertenze: le quali faranno queste. Prima, che si consulti, & proui questa cosa con l'interuento di persone, non solo dotate di buon gusto, & sottile vdito, & pratiche nella musica; mà sincere, industriose, perspicaci, & di buon giudizio: perche se appoggeremo assolutamēte il negozio à certi Musici da dozzina, è tanta l'ignoranza, l'inuidia, la pigrizia, & la bassezza d'animo, che domina nella maggior parte di loro, che in vece d'aiutare così nobile impresa (benche non possino riceuerne se non vtile & honore) più tosto vi metteranno mille ostacoli; acciò non riesca, & non se ne parli più. Et mi creda V. Eccellenza, ch'io non parlo à caso; mà sò bene quel che mi dico; per hauerne fatte mille esperienze, nel comunicare ad alcuni di loro questi miei studiij, & fatiche. Secondo, che si facciano l'esperienze non vna volta sola, & sempre ad vna guisa; mà più, e più volte; & in variij modi: cambiando le persone che recitano, & la maniera del recitare; il Tuono de gl'instrumenti; il luogo doue si recita; & a'tre si fatte circostanze: perche non sempre si può cogliere alla prima nel se-

A a a gno:



gno; massime in cose nuoue, ò doppo tanti secoli rinouate, con sì poche vestigie della loro antica forma. Terzo, che non ci lasciamo ingannare, ò dalla troppa volontà di praticare queste nouità, ò da certe opinioni, ch'hanno alcuni, ch'il buono solamente ci sia restato; & perdutosi quello, ch'era di poco frutto, & vtilità: mà prendendo la via di mezzo, non risoluamo niente, che non dia intero gusto à persone capaci di darne il giuditio: senza badare à quelli, che misurano ogni cosa co' breuissimi termini del loro intelletto. Oltre queste auuertenze, crederei che alcuni altri requisiti potessero ageuolarci grandemente l'impresa; anzi assicurarne il buon'effito; benchè per essere in qualche parte frà noi impraticabili, poco fondamento vi possiamo fare. Prima sarebbe espediente, che gl'Attori fossero molto bene ammaestrati nel canto, & in esso molto sicuri (come doueuanò essere gl'Attori Tragicchi, & Comici nel secolo antico) & d'vdito pronto, & fortile: poiche è più facile, ch'il Tuono della loro fauella s'accordi, & seguiti il suono de gl'instrumenti, che per il contrario, gl'instrumenti seguitino il Tuono della fauella. il che forse ad vn solo instrumento, verbi gratia il Violino, in mano d'vn espertissimo Sonatore riuscirebbe. Secondo, bisognerà, ch'il nostro Cantore Scenico, ritrovandosi insieme col Musico, di più maniere di pronuntia, & recitatione, ch'egli potrebbe adoprarne, ne elegga vna, quale gli parrà migliore, & più stabile, & à lui più naturale, & consueta; & senza allontanarsene gran fatto, la ripeta più, & più volte; ad effetto d'impossessarsene bene, con lungo studio, & essercitio: auuertendo sopra tutto di tener sempre il medesimo Tuono; & non alterarlo, s'è possibile, punto da vna volta all'altra: perche così potrà il Musico notare quelle corde, sopra le quali principalmente



cipalmente si fonda la Recitatione, & le sue parti; & assegnarle, come vn Basso continuo al Sonatore del Violone; perche le moduli con le sue belle, & soauie arcate, & leggiadre diminutioni, che gli parranno più à proposito. Terzo, conuien sapere, che se bene gl'interualli, alzamenti, & abbassamenti di voce, che si fanno fauellando, sono quasi innumerabili, & impercettibili; tuttavia si riducono tutti à tre gradi: perche prima v'è vn tenore di voce assai vniforme, & sensibile; sotto il quale si proferiscono molte sillabe, con poca, ò nessuna distintione d'acuto, & graue: il che si potrebbe latinamente dire *Tenor*. Secondo, vi sono alcuni alzamenti, ò abbassamenti di voce assai notabili; verbi gratia, due ò tre per ogni verso vndenario: i quali cadono per ordinario in quelle sillabe, che hanno gl'accenti acuti più spiccati, & fissi: & tanto sono più frequenti, & percettibili, quanto che il parlare, & l'attione è più concitata, & patetica: & questo si può esprimere in latino, con la voce *Canor*. Terzo, vi sono quei velocissimi piegamenti di voce, che si sentono massimamente presso à gl'accenti acuti, così auanti, come di poi; & seruono come per transiti, & vincoli delle altre due cose: il che si diceua, come accennai di sopra, *Plasma* da i Greci; & in latino potrebbesi acconciamente dire *Flexio*. Questi piegamenti hanno grand'analogia col risonamento continuo, che fa la corda percossa, sino che s'ammutisce affatto: se non che quel rimbombo della corda si fa per vn verso solo, cioè verso il graue, secondo l'opinione più comune, & d'Aristotile; il quale vuole, che tale risonanza scenda vn'ottaua; ò pure, secondo alcuni moderni, s'inacutisca alquanto. Comunque ciò sia, si sentono assai in quel mezzo canto (per così dirlo conforme ad Albino) ò pronuntia de' Poemi, ò anco delle orationi,



tioni, quando si recitano, come per lo più si fa con quella  
 maniera affettata, & scolaresca; & meno nel vero canto;  
 doue sono più rari; & nell'ordinaria fauella; doue son più  
 veloci, & sfuggeuoli. Con questi è impossibile, che s'ac-  
 cordino gl'instrumenti; per la loro celerità, & incertez-  
 za (però si doueranno far passare, come le dissonanze  
 nel contrapunto) mà si bene con l'altre due parti. L'Ac-  
 cordo delle quali, per mio auuiso, douerà essere à più pres-  
 so di questa sorte. Con le sillabe del *Tenor* (per differen-  
 tiale con questo vocabolo dall'accentuate, che si segna-  
 no appresso i Greci con l'accento acuto, ò circonflesso; &  
 quelle senza alcun segno, s'intendono hauere l'accento  
 graue, ò Syllabico) douerà per parer mio la parte graue  
 del suono accordarsi comunemente in quinta, & taluol-  
 ta in ottava: mà con le accentuate, massime alcune, che  
 contengono certe esclamationi, meglio farà, che vñ co-  
 munemente le seste; & per quanto è possibile con distin-  
 tione: adoprando le maggiori ne' passi allegri, & viuaci, &  
 le minori al contrario ne gl'affetti mesti, & rimessi. Sopra  
 questa base poi douerà il Violino fabricare le sue diminu-  
 tionì, come più gl'aggradirà; procurando di star sempre  
 con l'orecchie tese, & d'essere presto di mano; per fare  
 spiccare massimamente le consonanze in quelle sillabe  
 accètuate, con qualche nota vn poco più lunghetta; per-  
 che anco nel parlare ordinario tali sillabe si sogliono tal-  
 uolta allungare più dell'altre, & mantenendosi sempre  
 sopra il Tuono del Recitante: poiche così facendo, mag-  
 gior concordamento, & vnione si sentirà trà la voce rin-  
 chiusa nel mezzo, & trà gl'instrumenti: conciosia che  
 rinchiudendosi quegli accenti della fauella frà gl'estremi  
 graue, & acuto dell'ottaue di detti instrumenti, parrà in  
 certo modo, che venghin o terminati; & così si rendino  
 sonori,



sonori, emmeli, & stabili; come le voci del vero canto. Quarto, quando la cosa non potesse arriuare à questo segno di perfettione, ò per mancamento di lungo esercizio, ò di persone à proposito; tuttauia crederei, che tollerabilmente riuscisse; purché gl'Attori fussero di buon udito; benché non sapessero di musica; & ch'il Sonatore del Basso accordasse il suo Violone al Tuono più comune della fauella del Recitante: facendo in sorte, che non vi fusse trà loro qualch'interuallo strano, & Eccele: poi, che se bene quel Recitante non manterrà la medesima aria de' suoi ragionamenti; tuttauia la variatione che farà, sarà quasi sempre, come pare verisimile, se non per interualli, ò differenze consonanti, almeno per emmeli, & determinate. & in questa maniera, se l'accompagnamento instrumentale con la voce, non darà diletto; almeno non offenderà l'udito; come succederebbe in due strumenti, che fussero interamente scordati; perche comunque l'vno si sonasse con l'altro, sempre darebbono grandissima noia à chi gl'ode: mà se saranno d'accordo, & si suoni l'vno gradatamente, & con tempi veloci sopra alcune note più lunghe dell'altro, non darà offesa alle orecchie; con tutto che ciò si faccia à caso, & senza alcuna arte, ò regola; mercè della variatione, & mescolamento delle consonanze con le dissonanze: ancorche nel caso nostro ci sia qualche disparità; considerato che ne gl'affronti delle voci disposte Armonicamente, le consonanze sono in maggior numero delle dissonanze; doue l'accompagnamento d'un instrumento accordato; mà sonato senz'arte, con vna voce che fauelli, hauerà sempre i rilcontri dissonanti in maggior copia, che i consonanti: attela la diuisibilità infinita de' moti cōtinui della voce, detti da i Greci *αἰσθήσις*, & *ἐμπρόσθεσις*, cioè abbassamenti, ò alzamenti continuati



nuati di Tuono. Il che però non impedirà, che non se gli possa dare qualche accompagnamento di consonanza instrumentale, più ; o meno esattamente; come si è detto; mentre che si farà in sorte, che negl'articoli, per così dire, o luoghi più apparenti della fauella, la consonanza si senta; & la dissonanza nel rimanente si nasconda. in quella guisa quasi che fa la parte acuta della Piuu col Flauto graue o Bordone (il che Franchino chiama Bordonizare) & in ogni altra sorte di Diminutione. Quinto auuertisco, che i Recitanti alzino la voce quanto è possibile (il che gl'antichi faceuano di necessità, per l'ampiezza de' loro Teatri) perche così ell'hauerà il Tuono più fermo, & apparente; & quegl'accenti acuti, o graui, più sonori, & sensibili: onde, & più facilmente vi s'accomoderà la consonanza; & meglio si sentirà da gl'Vditori. Sesto consiglierai, che si facesse imitare la voce da gl'instrumenti anco in questo, che doue quella si trattiene nelle corde acute, così facessero questi: & per il contrario modulassero più nel graue, quando la voce facesse il medesimo. il che s'intende sempre saluando le buone regole del Contrapunto: poiche questa sorte d'imitatione accrescerà sempre l'vnione, e'l buon accordo di queste parti. Settimo loderei parimente, che la parte di sopra, o del Violino, imitasse, quanto è possibile, ne' mouimenti, & Ritmi, la loquela istessa: che anche in ciò s'accrescerà la buona corrispondenza d'ogni cosa. Mà perche tutto questo più ageuolmente si comprenda con qualche esempio, vn sol verso ne addurrò per saggio, accomodato ad vna certa pronuntia, con le note corrispondenti ad ogni sillaba, & con le diminutioni distese: le quali però non occorrerà notarle; mà si lasceranno ad arbitrio del Sonatore. Vero è, che per essere parole affettuose, & sententiose (& tali l'habbiamo elette;



te ; perche toccano p ù corde ) sono per auventura più conueneuoli ad vn Cantico, che ad vn Diuerbio . Or qui notinsi quelle tre diuersità accennate di sopra, in queste poche sillabe *O de' Regi infelici* . Prima il *Tenor* si forma in quelle note d'*A la , mi , re* : sotto il quale si proferiscono tutte le sillabe , dalla prima , & resta in poi . Secondo il *Canor*, in *D. la , sol , re* , sotto quella croma , che corrisponde all'ultimo termine dell'accentuatione acuta della sillaba *O* . Terzo i piegamenti (ò *Flexiones*) nella medesima sillaba *O* , & in *li* : che s'esprimono con quelle poche note veloci ascendenti di grado , & con la legatura sotto ( detta da' Greci *υπερ* ) per mancamento d'altro segno , il quale rappresenti meglio quell'inacutimento velocissimo continuato , descritto da me di sopra , che fà la loquela in certe sillabe accentuate . L'imitatione del Ritmo Locutorio si può conoscere nella parola *infelici* ; doue il Violino con vna semiminima imita la terminatione , che fa detta parola ; & in questa, *Splendida* ; la cui prima sillaba lunga ( perche è vn dattilo ) s'accompagna nella diminutione del Violino con vna croma precedente ad alcune semicrome : benchè nella pratica non si possono obseruare tutte queste minutie . Mà è ben tuttauia , che gl'esempij siano più esatti che si può . Quanto all'imitare col Violino per via di strascini quegli accenti , & piegamenti stessi di voce , che fà la loquela , non credo che potesse far buon effetto ; e però altro non ne dico .



Violino

Fauella

The Fauella part is written on a five-line staff. It begins with a treble clef. The first measure contains four diamond-shaped notes, each with a stem pointing downwards, beamed together. The second measure contains a single diamond-shaped note with a downward stem. The third measure contains two diamond-shaped notes with downward stems, beamed together. The fourth measure contains a single diamond-shaped note with a downward stem. The fifth measure contains two diamond-shaped notes with downward stems, beamed together. The sixth measure contains a single diamond-shaped note with a downward stem. The seventh measure contains two diamond-shaped notes with downward stems, beamed together. The eighth measure contains a single diamond-shaped note with a downward stem. The piece concludes with a double bar line.

O de' Reggi infe

## Violone

Violino

**Paella**

**lici**

**splendida**

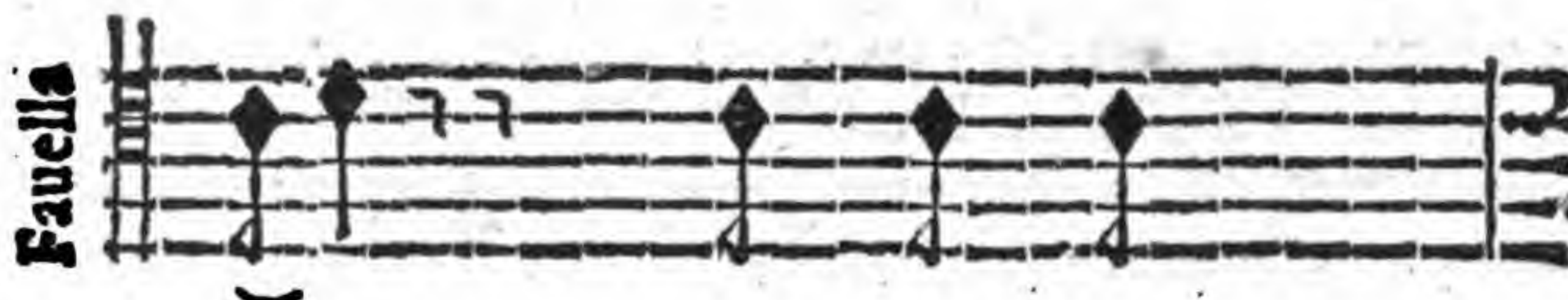
Violone



cō l'accōpagnamēto d'instrumēti musicali 377



Violino



Fauella

si;                      mà      mise-



Violone

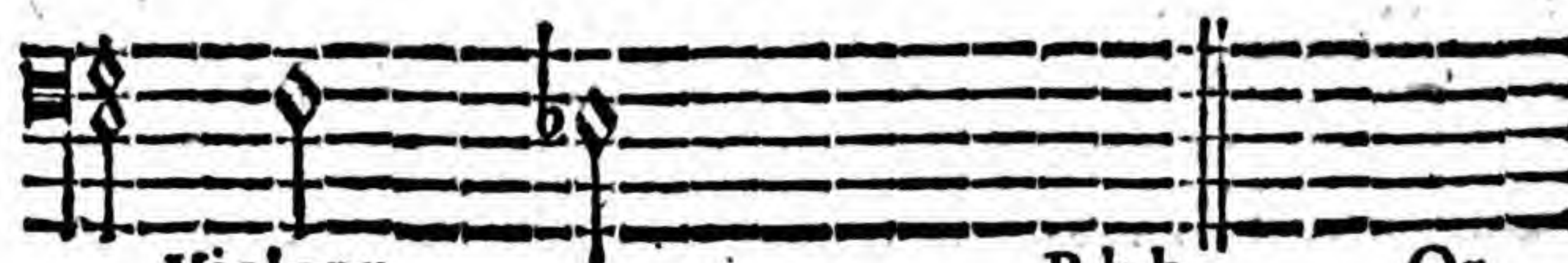


Violino



Fauella

rabil                      forte!



Violone

B b b

Or



Or se noi crediamo, che questa inaudita foggia di contento sia stata conosciuta, & adoprata da gli antichi per le scene ( come io terrò di sicuro, quando l'esperienza hauerà mostrato che riesca bene ) molta luce, & chiarezza ne può riceuere quel passo della Poetica d'Aristotile, done descriuendo la Tragedia, dice ch'ella si serue del parlare addolcito, ἡδυσμίνῳ λόγῳ : il che dichiara che si faceua col Ritmo, con l'Armonia, & col Canto; non con tutte queste cose per tutto; mà variamente. Imperoche comūque ciò s'interpreti da gl'altri, io tengo che la differenza in questo consista, che ne' Cori v'interuenisse ogni cosa, il canto, l'Armonia, e'l Ritmo ( sotto il quale vocabolo intendo non solo il Ballo, & passeggio numeroso; mà anco i tempi misurati del verso, & del suono instrumentale ) eccettuato il Coro stabile; nel quale, in vece del Ballo, & passeggio, v'era solo l'Atteggiamento di gesto pure numeroso: & che ne' Cantici vi fossero l'istesse cose, che nel Coro stabile;oltane qualche differenza de' cantici allegri; ne' quali forse s'adopraua il Ballo formato; & de' Flauti; & del cantare solo, ò insieme molti; & che ne' Diuerbij, ò Colloquij vi fusse il Ritmo; non solo poetico, & vocale; mà anco l'Ipocritico, ò Ballaresco; consistente però più tosto in vn passeggio, e gestimento numeroso, che in vn vero ballo, & solleuamento di corpo; & anco l'Armonia; cioè l'accompagnamento Instrumentale, che per tutta l'Attione procedeva, non solo per lo condimento, & perfettionamento del vero canto, doue s'adopraua; & per addolcimento del parlare, come s'è detto; mà anco per regolamento del gesto, passeggio, & mouimento corporale: nel che erano gl'antichi marauigliosamente esattissimi: come trà l'altre proue si caua da Cicerone ne' Paradossi: *Histrion se paulum se mouit extra numerum*



*numerum, aut si versus pronuntiatus est syllaba breuior, aut longior, exhibetur, exploditur; & altroue più diligentemente habbiamo offeruato. Ma perche richiedendo la buona musica Teatrale molte varietà di melodie, & in particolare qualche diue sità di Tuoni, come altroue hò mostrato; & questa non potendosi far sentire con instrumenti ordinarij; mà con l'vso massimamente de' Cembali Polyarmonici, ò di molte Armonie, e Tuoni; come è il Diarmonico, ò Pentarmonico, fatto fabricare da V. Eccellenza, & l' Hetsarmonico, ò Triarmonico del Signor*

*Pietro della Valle (à i quali malamente possono accordarsi i Violoni comuni) per consequenza*

*pare che ci bisogni vno di quelli, che*

*si dicono Panarmonici: che s'accordano ad ogni Tuono, ò*

*Armonia; & si sono dichiarati di sopra in*

*vn Discorso à*

*parte;*

*insieme co' Violini Diarmonici di*

*varie sorti: i quali seruono per*

*fare concerto con*

*i detti Instru-*

*menti.*

*menti.*



DISCORSO SETTIMO  
 DELLA RITMOPEIA  
 De' Versi latini, &  
 della Melodia de' Cori Tragichi

*Al Signor*

GIO. IACOMO BVCCARDI.



Auendomi V. S. con molta istanza  
 richiesto il mio parere, circa l'offer-  
 nanza della quantità delle sillabe  
 ne' Versi latini, che si mettono in  
 Musica, & circa il maneggio de' Co-  
 ri Tragichi; con occasione delle  
 Troadi di Seneca, che si rappre-  
 sētano in questo Carneuale, in gran  
 parte al modo antico; massime con far cantare, non tut-  
 ta l'attione; mà i Cantici, ò Soliloquij più affettuosi so-  
 lamente (oltre i Cori) d'ordine dell'Eminentissimo Si-  
 gnor Cardinale Barberino, nostro comune Padrone; &  
 Principe intendentissimo d'ogni sorte d'eruditione più ra-  
 ra, & pregiata; volentieri hò condesceso à sì giusta richie-  
 sta. Perche, oltre l'esser mi dilettrato sempre di questa for-  
 te di studij, quanto ameni, e giocondi; altrettanto curiosi,  
 & reconditi, & l'hauer prouato fino del Carneuale, del  
 1624. in



1624. in due lettioni, ch'io feci nell'Academia priuata di S. Eminenza, che tale era lo stile antico, hò anco sempre procurato, quanto hò polsuto, in quelle cose doue sono stato impiegato, di secundare, al pari d'ogni altro, i gusti di S. Eminenza; che, come è noto al Mondo, sempre tendono ad attioni nobili, & virtuose: senza che l'amicitia, che professo con V. S. m'impone quest'obbligo di compiacerli non solo in questa; mà in cose molto maggiori. E tanto più volentieri hò intrapreso seco questo discorso, che hauendo notitia del suo finissimo giuditio; massime nel conoscere le più interne bellezze dell'idio-malatio, & suoi Poeti, congiunta l'efficacia sua propria nell'operare, & il possedere assai bene la pratica Musicale, hò concepito grande speranza del buon'effito di quest'impresa: & tanto più per essersi appoggiata la carica della musica al Signor Virgilio Mazzocchi: in cui non saprei dire qual sia maggiore, ò la peritia del comporre con facilità, e leggiadria; ò la docilità, & piaceuolezza di natura; la quale (à confusione di certi ignoranti, & presuntuosi) si come attrae gl'animi di chi conuersa seco; così anco l'habilita à riceuere di molti vtilissimi auuertimenti da gl'eruditi, che la sua professione non gl'insegna. Mi voglio ben restringere à certi particolari solamente: vietandomi l'angustie del tempo di trattar questa materia per lo minuto, e metodicamente; come forse in altra occasione piacendo à Dio, si farà. Supponendo dunque, che si sappia che cosa sia Ritmo, e quali le sue specie, e che la Ritmo-peia è l'arte istessa di formare varii Ritmi, ò Mouenze: hauendo quella relatione alla Ritmica, che la Melopeia hà verso l'Armonia; voglio stabilire anco altri supposti, come assai noti, e non bisognueuoli di proua. Suppongo prima, che quello, che diciamo Aria in volgare, non bene si può



si può esprimere con vna sola parola, nè in Greco, nè in Latino: perche abbraccia due cose; cioè quello, che i Greci dicono *Melos*, i Latini *Modos*; & il Ritmo, così detto da' Greci; che i Latini chiamano *Numeros*; & è veramente parte più principale dell' Aria, che non è il *Melos*; come nella pittura, il Disegno predomina al Colorito: & però da Martiano Cappella con dottrina de' Pitagorici, vien riferito alla parte masculina, come il *Melos* alla femminile. Et perciò disse colui appresso Virgilio.

*Numeros memini si verba tenerem*.

Cioè mi ricordo ben dell' Aria; mà non delle parole; pigliando per mancamento di proprio vocabolo, la parte principale per il tutto. Quindi è che quando Proclo, & Suida definiscono il *Nomo*, specie antichissima di Poesia, che si cātava, *ῥόπος ἡ μελωδίας ἀρμονίαν ἔχων τακτικὴ καὶ ῥυθμικὴ ὁρισμένη*. Certa sorte di canto, che haueua vn particolare *Melos*, & vn Ritmo determinato, noi più breuemente l'esprimeremo in nostra lingua, dicendo, che sia vna sorte d'Inno, ò cantilena con Aria propria. Secondo suppongo che i versi, & ogni sorte di Ritmo, naschino da vna ordinata mescolanza, ò sequela delle lunghe, & delle breui; & che queste si prendono per la metà di quelle: se bene qui c'entra grā varietà; perche si danno de' tempi più, & meno lunghi; & de' breui similmente più, & meno; come anco da gl'antichi fù auuertito: & perciò disse Mario Vittorino, che i Musici ametteuano, *breui breuiorem & longa longiorem posse syllabam fieri*. Et i Grammatici Greci fanno distinctione delle breui, & delle lunghe, & delle mezzane; ch'essi chiamano irrationali: attribuendo alle vocali breui per natura, vn tempo, alle lunghe due; & à ciascuna consonante, che con vn'altra non *Liquefat*,  
come

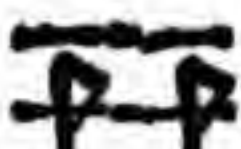





come dicono i Latini, vn mezzo. Quindi è, che leguen-  
do due consonanti, che non siano muta & liquida, ad vna  
vocale breue, quella sillaba si tiene per lunga, così da' La-  
tini, come da' Greci; & che quando seguono ad vna vo-  
cale lunga, come nota il medesimo Vittorino in questa  
voce *θήρεανδρος*, tal sillaba è molto maggiormente lunga;  
perche contiene almeno tre tempi. Terzo, suppongo cō-  
forme à i Grammatici Greci, che l'accento acuto accref-  
ca la vocale per mezzo tempo: per essemplio, s'io profe-  
risco *ἰλδίμεν*, benché tanto sia vn dattilo, come questo  
*ἰλδομεν*; tuttauia nella seconda parola la sillaba *ἰλ* è più lun-  
ga, che nella prima; & la sillaba *θε*, più corta che *θε*.  
Quarto, suppongo, come si vede manifestamente, che  
non sempre appresso i Latini l'accento acuto (sotto il qua-  
le comprendo anco il circonflesso; perche è misto di quel-  
lo, & del graue) è congiunto con le sillabe lunghe; anzi  
spesso cade nelle breui; & molto più spesso appresso i Gre-  
ci. Quinto suppongo, che la pronuntia della lingua Gre-  
ca, & Latina, & forse d'altre antiche hoggi smarrite, era  
molto diuersa da quella delle hodiernae, Italiana, France-  
se, & Spagnuola; perche haueuano differenza di voca-  
li lunghe, & breui; quale appresso di noi non si sente;  
che l'habbiamo tutte breui: onde ne doueua anco riusci-  
re la pronuntia più maestosa, & graue. Tal pronuntia, se  
bene alcuni la stimano hoggi impossibile à rintracciare, io  
sono però di contraria opinione: non parendomi, che si  
possa dubitare, che quādo gl'antichi proferiuano  
*Musa* nel retto, & nell'ablatiuo, nel primo non  
faceffero sentire *la* con vn tempo indiuisibile al-  
l'vfanza d'hoggi, verbi gratia così  
& in ablatiuo con vn tempo diuisibile in due, in questa  
forma



*Musa*



**forma**  con poca differenza dalla prolatione del  
**l'istessa**  vocale reiterata, come in *Mÿ*, nato da  
**Mi; che**  per la diuisione, che si fece d'vna vocale  
**Musa**  lunga in due breui, riceuè poi l'aspiratio-  
 ne; cominciandosi à scriuere *mibi*, per la difficoltà che si  
 sente in proferire due medesime vocali consecutue, sen-  
 za interporui quel rinforzamento di fiato, che si dice As-  
 piratione. Il che altroue credo d'hauer prouato à bastan-  
 za; col paragone anco d'altre lingue moderne, che serba-  
 no qualche vestigio di queste vocali lunghe. Sesto, sup-  
 pongo che ancor nelle lingue d'hoggi vi siano sillabe lun-  
 ghe per natura, come ne' distonghi (oltre le lunghe per  
 positione) ma non già le vocali semplici di due tempi: dal  
 quale mancamento nasce, che il Ritmo de' nostri versi si  
 regge solo da gl'accenti, come da essi si formano anco i  
 versi; & che le sillabe accentuate si reputano come lun-  
 ghe; & ad esse corrispondono, & le seguenti (massime se  
 l'accento è nell'antepenultima) breui; & l'altre similmen-  
 te breui, ò indifferenti: badandosi poco, anzi niente à quel-  
 l'accrescimento, che fanno due, ò più consonanti. E per-  
 ciò vana si dee reputare la fatica di quelli, che nelle tre  
 lingue corrotte dalla Latina, Spagnuola, Italiana, & Frā-  
 cese hanno cercato di rimettere in vso i versi misurati al-  
 l'antica; perche si sente per esperienza, che non riescono:  
 come per il contrario barbaro concetto è stato quello di  
 chi hà voluto, in vece di resuscitare l'antica pronuntia, for-  
 mare versi latini con l'osservanza sola de gl'accēti alla mo-  
 derna. Tanto diuersi taluolta sono i pareri de gli huomi-  
 ni. Settimo, suppongo che appresso gl'antichi Musici, se  
 bene misurauano à capello ogni minimo tempo della fa-  
 uella, come s'è veduto di sopra nelle consonanti; tutauia  
 non dopenano attēdere a simili minutie nelle modulatio-  
 ni



ni del vero canto: del che gran proua ne dà l'hauer hauuto anch'eglino segni particolari Ritmici di più tempi, à guisa de' moderni, come altroue hò offeruato; contro l'opinione comune de gli Scrittori; che non credono, che essi haueſſero notitia d'altri tempi, che di quei della fauella, & del Metro. Ottauo ſuppongo, che non fuſſe lecito d'abbreuiare le lunghe per natura (cioè proferirle con vn tempo ſemplice, & indiuiſibile, come le breui) nell'atto del cantare; ſi come non era lecito nella fauella: perche ſe alcuno haueſſe proferito *Muſa* nell'ablatiuo, come nel nominatiuo, all'vſanza d'hoggi, farebbe ſtato burlato, & tenuto per barbaro, & ruſtico. Nono ſuppongo che gl'antichi (che non cantauano, ſe non poeſie) offeruaſſero la miſura delle lunghe, & delle breui; dall'ordine delle quali naſce l'aria del verſo: che altrimenti ſarebbe ſtato ſuperfluo il far tante, & ſi ſottili diſtintioni di piedi, & ſimili altre minutie; perche ſe bene il dottiffimo Salinas pare che tenga, che gl'antichi Muſici allungaſſero, & abbreuiaſſero le ſillabe à loro capriccio, in quella guiſa che hoggi fanno, cauandolo da quelle parole di Mario Vittorino. *Ad hæc Muſici qui temporum arbitrio ſyllabas committunt in rhythmicis modulationibus, aut Lyricis cantionibus, per circuitum longius extenta pronuntiationis &c.* tuttauia quelle parole non prouano ciò: mà ſolo, che nel cantare s'allungaſſero i tempi delle vocali coſueti nella ſemplice fauella, come appreſſo ogni natione ſi fa. E ciò non oſtante, ben ſi poteua tuttauia offeruare qualche proportionẽ trà le breui, & le lunghe, che manteſſe ſalua l'Aria del Metro. Decimo, ſuppongo che fuſſe lecito, non ſolo di fare delle Diminutioni, prendendo, per eſſempio, in vece d'vna Minima, due Semimini-  
minime, & quattro crome &c. mà d'alterare anco in  
C c c qualche



### 386 Discorso 7. della Ritmopeia de' versi latini,

qualche cosa la detta proportionone delle lunghe con le breui; quando così richiedesse qualche particolar rispetto, come per dar maggior leggiadria al canto; togliendoli vna certa secchezza; che, come nelle pitture troppo finite à gl'occhi succede, poco gusto haurebbe dato all'orecchie. Vndecimo, suppongo, che i moderni Compositori, quando modulano i versi latini, non osseruano quasi punto la vera, & dritta loro pronuntia: il che nasce, prima; perche pochissimi ne hanno notitia; & poi, perche seguono del tutto l'hodierna pronuntia corrotta; professandoli per l'appunto come i versi volgari: & forse anco perche si credono, che facendo altrimenti, ne riuscirebbono modulationi poco ariose, & diletteuoli. Duodecimo suppongo, che da quest'vianza molte gofferie, & disordini ne seguino, & questo in particolare, che certe sorti di versi si confondino con altre diuerse, & totalmente distinte: perche, se per esemplo, i modesni moduleranno questo verso,

*Pange lingua gloriosi.*

senza fallo abbrevieranno la prima sillaba; inuitandoli à ciò la consuetudine di questa pronuntia: onde il verso riuscirà simile à questo,

*Age cuncta nuptiali.*

benche quello sia Trochaico, e questo Anacreontico. Similmente si trouano alcuni versi; i quali per cagione di certe sillabe comuni, possono essere di diuerse sorti; verbi gratia questo.

*Non ultra terras appeto; quæro polum.*

Donc se la terza sillaba si abbrevia, allungandosi la settima, & la nona; riuscirà Iambico Trimetro; & se per il contrario s'allunga la terza, abbreviandosi le due dette  
diuenta



diuenta Elegiaco; onde chi non vorrà cambiare spesso vn verso in vn'altro, douerà molto bene o sseruare la misura delle sillabe; & massimamente delle vocali per natura lunghe. Decimoterzo suppongo, che non in tutti i luoghi l'inosseruanza della quantità delle sillabe, egualmente corrompa la buona pronuntia, & Aria speciale de' versi; perche verbi gratia, se in questo verso, parimente Anapestico,

*Saltatricis vota puellæ.*

si proferisce breue ( come è solito ) la seconda sillaba si sente grandemente zoppicare il verso: ma se si proferirà cō la vocale *a*, lunga quasi raddoppiandola (cioè facendo vn dattilo in luogo d'vn Spondeo) così, *Saltatricis*, allora riuscirà all'orecchie col suo vero tempo, & misura: doue nell'hodierna pronuntia *Salta*, si proferisce non come spondeo, nè dattilo; mà come Trocheo; & però fa brutto sentire. Mà se bene si proferisce il *Vo* in *Vota* breue non per questo ne riceue l'vdito tanta offesa: anzi riesce tollerabile. E per dar vn'esempio de' Giambici, notisi, quanto si senta più pieno, & giusto di tempi questo,

*Victor feroces impetus primos habet.*

proferendosi l'*o*, di *primos* lunga all'antica, che breue alla moderna. Decimo quarto suppongo, che la varietà quasi innumerabile di versi, ch'hanno i Greci massimamente, e poi i Latini, arricchisse notabilmente le melodie, comunicandoli molte diuersità d'Arie, che senza questo aiuto della Poesia malageuolmēte verrebbero in fantasia de' Musici. Il che è vno de gl'argomēti, per i quali si proua la preeminenza dell'antica Musica, sopra l'hodierna. Decimoquinto suppongo che le pause, ò silentij possino supplire l'allungamento delle sillabe, che douerebbono



essere lunghe, & non sono; come anco osseruò S. Agostino nella sua Musica (la quale egli tratta però assai Grammaticalmente, per non hauer veduto gl' Autori Greci, che scrissero della Ritmica con grandissima curiosità, & sottigliezza) & doppo lui il Salinas: benchè l'interporre le pause fuor de' luoghi, doue la terminatione del senso lo richiede, non mi paia à proposito. Decimosesto suppongo, che si come è in libertà del Poeta di porre per vltima sillaba de' versi, ò vna breue, ò vna lunga; secondo, che più gli torna commodo; benchè la ragione del Metro richieda il contrario, così anco possa il Musico à sua volontà, ò allungarla, ò abbreviarla, come meglio gl'aggrada: perche se lo può fare, come tengo di sicuro, anco ne' luoghi, doue questa licenza al Poeta non si concede, molto più ciò militerà nell'vltime, che si lasciano à suo arbitrio. Mà vediamo qual probabile ragione di ciò si possa addurre. Parrà forse ad alcuno, che questo proceda per il tēpo, che s'interpone frà vn verso, & l'altro; mà non è così: perche oltre che questa ragione suffragherebbe solo per l'allungamento delle breui, & non per abbreviamēto delle lunghe; l'Ode di Pindaro dimostrano d'esser fatte in modo, che poco importerebbe, se si leggessero senza distintione de' versi, à guisa di Prosa, se non fusse per la corrispondenza, che hà l'Antistrofe con la Strofe: perche se bene si compongono di metri; tuttauia si vede, ch'il Poeta non gli cercò tali di proposito; mà se ne seruì, come gli veniuano fatti: essendo tal sorte di Poesia, quasi vna prosa numerosa. Senza che ciò anco apparisce dal frequente troncamento della parole, che in molte succede per la distintione de' versi. Io direi dunque, saluo sempre vn migliore auviso, che quest'arbitrario scambiamēto de' tempi nell'vltime sillabe, sia stato introdotta



to, prima perche nelle terminationi perfette cosi delle Melodie, che dicono Cadenze, come de' ragionamenti, poco s'attende all'ultima nota, ò sillaba; mà si bene alla penultima. secondo per mera licenza, & facilità di comporre; & tantò più appartenga ancora al Musico; & per conseguenza in quei versi, che di due sono composti, come l'Elegiaco, non altra differenza vi sia in scriuerli interi, come s'usa per hemistichii; che nel primo modo la sillaba, che fa la cesura, sempre si fa lunga; & nel secondo sarebbe arbitraria. Decimosettimo suppongo, che come n'insegna Aristotile, & gl'antichi Musici, tutti i piedi (che sono parti quantitative del metro) naschino dalle tre prime proportioni: prima dalla eguale, che tanto tempo pone nel leuare, quanto nel posare della battuta ( che i Greci dicono *Arsis*, & *Thesis* ) sotto la quale si comprendono quelli, che in due parti eguali si possono diuidere: tali sono il Pirrichio, lo Spondeo, il Dattilo, l'Anapesto &c. seconda dalla dupla, che produce quelli, la metà de quali è sempre il doppio dell'altra, come il Giambo, il Trocheo, il Tribraco, gl'Ionici &c. terza dall'Emiolia, ò Sesquialtera: sotto la quale si comprendono quelli, che si diuidono in questo modo, & non altrimenti; che vna parte, ò metà del piede, contenga due tempi, & l'altra tre: cioè il Cretico, i Peoni, il Bacchio &c. restando perciò quelli, che da altre proportioni nascono, come gl'Epitriti, & l'Amfibraco poco atti alla Poesia, & alla Musica: & comunemente anco esclusi da ogni sorte di metro, & di Ritmo. Decimoottauo suppongo, che i versi semplici, & Primitiui ( i Greci gli chiamano *ᾠμονόπυς* ) quelli dico, che sono composti d'un istessa ragione di piedi, come Iambici puri, Dattilici, Trochaici, Peonici, Ionici &c. in questo differiscino massimamente da i composti,



posti, & deriuati, verbi gratia, Saffici, Asclepiadei, Elegiaci, Tragichi &c. che quelli si debbino sempre battere, misurare, ò diuidere da vn'istessa sorte di battuta, cioè da quella, che corrisponde al loro proprio Rimo; & questi si possino più liberamente accomodare à diuerse battute, & varietà di tempi; non solo paragonando verso con verso; mà anche vna parte con l'altra. Decimono-  
 no suppongo, che la Battuta appresso gli antichi cominciasse dal leuare; cioè dall' Arsis; & hoggi cominci al contrario dal posare; & che le breui tornino meglio nel leuare, & le lunghe nel posare: & consequentemente, si come hoggi ne' Ritmi Iambici, si mette auanti qualche pausa, equiualeute al posare, l'istesso si facesse da gl'antichi, ne' Ritmi Trochaici; anteponeuoui qualche pausa, ò silenzio corrispondente all' Arsis, ò leuare. ch'è forse quello che Aristide Quintiliano chiama *ὑπόθεσις*. Delle quali due maniere, senza dubbio l'antica era più commoda; più naturale; & più ragioneuole: perche par più conuenueuole, ch'il piede, ò la mano prima di cominciare il suo officio, stia in riposo à basso, che pendente in aria; & che finita la battuta, resti similmente posando più tosto, che solleuata in arte. Ventesimo suppongo, che si come alcuni versi si scandono, ò misurano comunemente da gli antichi Grammatici per *Monopodiam*; cioè dando ad ogni battuta vn piede, & altri per *Dipodiam*, ò *Syzygiam*: cioè accoppiandone due per volta, l'istesso si facesse, & si debba fare dal Musico nel modulargli; militando così quì, come iui, l'istessa ragione del proferire più graue e posatamente i più graui, & i più leggieri, più presto; e di scompartire le battute in proportionate giustezze. Quindi è che i Trochaici, & Giambici si misurauano due à due; & perciò il Giambico Senario, ch'è il giusto, & perfetto  
 si



si chiamò *Trimetro* ; che in Greco significa di tre misure, & i Dattilici, & Heroici si misuravano al numero de' piedi : onde è che l'Heroico si chiama Senario, & Heptametro ; cioè di sei misure, ò battute. Il che è tanto ragionevole, che insin' hoggi da Musici s'osserva, che, doue si mandano più sillabe, ò note per battuta, iui si proferischino più velocemente, & più adagio, doue in minor numero si pongono. Per esemplo nella binaria, ò misura di due semibreui, che si nota così C, le semiminime si proferiscono quasi sotto il tempo delle Crome nella misura hoggi più consueta d'vna semibreue, segnata così C. Tengasi dunque per sicuro, che regolarmente le sillabe de' versi Heroici si proferivano cantandosi più lentamente, che ne' Giambici, ò Trochaici. Mà alcuno forse si farà marauiglia leggendo, che gl'Anapestici similmente si scandessero per *Dipodiam* ; benche ne' tempi corrispondino à i Dattilici, che si misurano per *Monopodiam*. tuttavia, credo di poterne recar vna ragione assai fondata, & probabile; & è questa. Mi par molto verisimile, che di quattro forti principali di versi, Dattilici, Anapestici, Giambici, & Trochaici ; li primi come più posati, & applicati d'ordinario à soggetti auco più graui ; si modulasero più lentamente de' secondi suoi corrispondenti ; i quali s'accomodauano à materie più leggieri ; & massime al passeggio de' Cori ; & i terzi similmente, benche eguali di tempi à i quarti, si cātassero comunemente più adagio di quelli ; che per i balli, & carole soleuano adoprarli. Eciò par anco che accenni Aristotile, quando nella Poetica dice, ch'il Coro stabile era senza Trochei, & Anapesti. Dunque se bene i Trochaici, & Giambici si seruono della medesima misura, & battuta, con tutto ciò più veloce deue essere in quelli, & in questi più lenta ; & similmente più presta,  
ò come



### 392 Discorso 7. della Ritmopeia de' versi latini.

è come dicono hoggi più stretta, ne gl' Anapestici, che ne' Dattilici : auuenga che à questo, come diceuamo, si proueda con mandarne in quelli vna coppia intera di piedi per battuta. Ventesimo primo suppongo, che doue i Gramatici antichi parlano del misurare, ò scandere i versi più in vn modo, che in vn' altro, non sempre dobbiamo intenderli della battuta Musicale, & imitarli nell'atto del modulare; mà solo doue il loro dire concorre con la ragione, & con la facilità della pratica. Per essempio, se bene Mario Vittorino vuole, che i Choriambici (i quali per cagione del numero Senario de' tempi, & della loro dispositione, si possono diuidere nella proportion e eguale, & nella dupla) si misurino con la battuta eguale; tuttauia, perche l'esperienza mostra, che questo piede corrisponde benissimo à i tempi della Gagliarda comune, la quale si misura meglio con la misura dupla ( che hoggi impropriamente chiamano Tripla) che con l'eguale, crederai, che non douessimo in ciò seguirlo altrimenti. Dissi che si misura meglio la Gagliarda comune con la misura ineguale; perche la Romanesca ( ch'è pure anch'essa vna spezie di Gagliarda ) parimente torna meglio con la battuta ineguale; benchè con l'eguale anco potrebbe misurarsi. Del restante il Ritmo lambico si scorge manifestamente in molte Arie moderne, come nelle Correnti, & nella Moresca Francese; di cui le parole cominciano

*Destin qui separez.*

si come il Trochaico assai euidentemente apparisce in quelle che dicono *Voltes*. Ventunesimo secondo suppongo, che l'hodierna maniera di segnare i tempi Ritmici, porti seco di molte imperfettioni, & difficoltà in accomodare giustamente i tempi, & i piedi de' versi latini, & particolar.



particolarmente quella legge, ò Regola tanto riceuuta, che la nota, ò note seguenti ad vna nota puntata debbono essere sempre del valore del punto: se bene molte, come non necessarie, sono state meritamente disprezzate da i Compositori in stil Recitatio. Con tutto ciò offeruando anco queste leggi, io tengo che co' nostri scgni Ritmici si possa acconciamente esprimere qualsiuoglia piede, ò verso; come più à basso si vedrà.

Sù questi presupposti, portando auanti il Discorso, voglio che consideriamo vn poco se pare à V. S. quello, che si debba offeruar hoggi, volendosi modulare i Versi latini con giuditio, & ragione; esaminando però prima, se sia bene di seguire la corrente dell'vso corrotto, come pare ad alcuni; & frà questi à qualche persona per altro di buon gusto, & giuditio; ò pute allontanarsi dal Volgo, con offeruare quanto si può, la vera, & antica pronuntia nel canto. Quelli fondano la loro opinione, con dire, che regnando hoggi vn vso cōtrario, chi tenesse altro stile, nō solo sarebbe burlato; mà comporrebbe le sue Musiche, ò Arie poco gratiose, & grate all'vdito. Mà per dirla liberamente, mi pare, che costoro di gran lunga s'ingannino. Imperoche, lasciamo stare, che se preualesse il loro dire, mai si ridurrebbono le cose à i loro principij, non stimo ch'vn animo nobile debba ritirarsi dal ben fare, per tema del Volgo ignorante, & maligno; massime doue apertamente predomina l'inuidia; & appassionatamente si biasima da chi che sia in altri, quello doue per mancamento di forze, ò sapere, esso non può arriuare. Che le Musiche poi rieschino con questa offeruanza poco diletteuoli, & Arioie; ciò non è vero altrimenti: anzi più testo più gratiose ne diueranno: purchè la compositione sia fatta con maestria, & giuditio: come l'esperienza fara conoscere,

D d d                      quando



quando auuerrà mai, che quest'arte s'incontri in persona sufficientemente dotata di quell'eruditione, & perspicacia, che si richiede in simile impresa. Confesso bene che poco gusto darebbe vna troppo stretta, & scrupolosa osseruanza: come se sempre si desero alle lunghe, & le breui, l'istesse note, & la medesima proportion de' tempi. Mà nè questa è necessaria: nè da gl'antichi fù praticata. La maggior difficoltà consiste, per parer mio, in accomodare le sillabe breui, che cadono sotto l'accento acuto: perche se si proferiranno al tutto breui, patrà che si pronuntij barbaramente; spingendosi l'accento nell'ultima sillaba: il che si sfugge, più ch'ogni altra cosa, da i Musici. Nel qual proposito voglio raccontare à V. S. quello che mi successe gl'anni passati con vno di questi Contrapuntisti à dozzina. Haueuo fatto modulare alcuni pochi versi Asclepiadei, fatti da me, sopra il ritorno di N. Signore da Castel Candolfo, da vn mio familiare, & intendentissimo, non solo di Musica; mà d'ogni sorte di lettere humane; & anco alcuni versi di Seneca. Trà gl'altri v'era questo,

*Occidimus: aures pepulit Hymenæus meas.*

Costui imprendendo di cantarli; per screditare, per pura inuidia, le mie fatiche, faceua tanto poco sentire l'accento nella sillaba *Me* di *Meas*, che pareua proprio, che dicesse *Meàs*: allora io non potei più hauer pazienza: mà togliendoli il foglio di mano, dissi che non diceua *Meàs*; mà *Meàfino*. Per confirmatione poi di quello, ch'io diceua, che l'osservanza del Metro, non solo non toglie la gratia alle compositioni; mà anzi glie l'accresce, & le rende più Arioſe, sappia V. S. che hauendo fatto modulare gl'istessi versi Asclepiadei, che cominciano,

*Saluo*



*Salve Sceptringerum maxime Principum.*

dal medesimo virtuoso, con diuersa Aria, & senza tal'osseruanza; mà co' tempi dell'hodierna pronuntia corrotta: & fatto vedere l'vna, & l'altra modulatione à Don Romano Micheli peritissimo Contrapuntista; & allieuo in questa professione del Soriani: senza dirli niente di questa diuersità; con richiederli solo il suo parere, qual di due giudicasse più bella, senza pensarui punto, diede il primato all'osseruata; benché non la riconoscesse per tale. Non entro più oltre in esperienze; perche con V.S. sono superflue: di cui l'elquisito giuditio, & intelligenza supplisce ad ogni cosa: & per certi ostinati nella loro ignoranza, non basterebbono, quante proue, & testimonianze, io potessi mai addurre. Tralascio alcuni altri, che stimano pedanterie queste considerationi di piedi, & di sillabe; & cose puerili: forse perche nelle scuole sole hoggi ne sentono fauellare: non sapendo i puerelli, che i piedi entrano in ogni sorte di Ritmo; ò sia vocale, ò instrumentale; & massime ne' Tamburi, & simili instrumenti da guerra. & se i moderni non ne fanno mentione; non è, che habbino trouato vn'altra strada più breue, & spedita (il ch'è impossibile) mà perche non sono arriuati tant'oltre in questa materia. & se ciò non si crede, mi si dica vn poco, qual'è più facile, & spedito modo di parlare, ch'il Ritmo del verso Heroico, consista in quattro piedi Dattili, & Spondei; come si vuole adopirati, & vn'altro dattilo nel penultimo, & vno Spondeo nell'ultimo; ò pure, che debba hauer tante, & tante sillabe; delle quali la prima, & le due vltime, sempre siano lunghe; la seconda possa esser breue, & lunga; & così la terza &c. & che vna breue, non possa esser rinchiusa frà due lunghe; & altre

D d d   a   cose



### 396 Discorso 7. della Ritmopeia de' versi latini,

cose simili, che si douerebbono specificare, se non si par-  
 lasse di piedi? Tornando dunque donde ci partiāmo, &  
 seguendo l'incominciato ragionamento delle sillabe ac-  
 centuate, dico ch'il concederli qualche allungamento  
 per cagione di essi accentuati non può produrre se non buo-  
 ni effetti. Il che io cauo da alcune ragioni; le quali mi pa-  
 iono assai probabili. Prima dall'autorità de' Grammati-  
 ci Greci, che, come accennammo di sopra, dicono che  
 l'accento acuto allunga la sillaba per mezzo tempo. Se-  
 condo; perche noi vediamo, ch'il verso Elegiaco rende  
 buonissimo suono; ancorche l'accento acuto cada sempre  
 ò nella penultima (il che succede appresso i Latini quan-  
 do l'ultima parola è di due sillabe) ò nell'antepenultima  
 sillaba; amendue le quali sono breui. Terzo, perche si  
 conosce, ch'i versi detti da' Greci ὑπόρριθ μὴ quasi *Sorri-*  
*mati*, come questo *Aurea scribis carmina Iuli maxime*  
*vatum*: non riescono migliori de' gl'altri; mà più tosto  
 peggiori; benche in essi l'accento concorra con le sillabe  
 lunghe. Non mi pare già, che dobbiamo imitare il Gla-  
 reano; il quale si pensò, ch'il verso Pentametro si rendes-  
 se più sonoro, con allungar la penultima sillaba; & in  
 questa guisa lo modulò: perche così se gli toglie gran par-  
 te della sua Aria natia: mà prendendo la via di mezzo, si  
 faccia qualche poco sentire detto accentuato: saluando in-  
 sieme qualche proportion delle lunghe con le breui.  
 Perche di seguire anco l'opinione di quelli, che non si  
 fanno scrupolo di spingere l'accento auanti; credendosi  
 che così facessero gl'antichi, è cosa, che non la posso ap-  
 prouare in modo alcuno: perche se il canto hà da imitare  
 la fauella, si come nelle parole latine non si fanno quasi  
 mai acute l'ultime sillabe parlando; perche s'hāno a fare,  
 cantando? lo sò, che molti dotti credono, che almeno

i Greci



i Greci tenessero questo stile ( della quale opinione era il Signor Aleandri. b. m. ) che recitandosi , ò cantando si i versi, s'accomodassero gl'accenti alle sillabe lunghe, verbi gratia Μῆνιν ἀειδέειε Πηλεΐδῃ Ἀχαιῶν Μὰ tal'opinione ( & sia detto con sopportatione d'huomini così dotti ) è del tutto inuerisimile ; per molte ragioni ; le quali al presente trapasso : & per questa massimamente, che gl'accenti Greci si conoscono tanto stabili, che sino ne' nomi delle Città d'Italia vscite già molti secoli sono, dalle loro mani, vi si serba tuttauia l'accento Greco: come O'tranto, Tàranto &c. Si può dunque saluare insieme nelle sillabe breui accentuate la breuità conueneuole ; & farui sentire la forza di quell'accento : massime con aiuto d'alcune auuertenze : le quali possono essere queste. Prima, che la sillaba che segue doppola breue accentuata, più tosto scenda, che salga di Tuono : ò almeno si ponga nell'istessa corda : perche così si sentirà più l'accento doue conuiene. Secondo, si potrà allungare alquanto per cagione di detto accentuato ; massime se la precedente sillaba, & la susseguente, per essere lunghe, si terranno qualche cosa di più: come in questo verso,

*Quicumque Regno fidi, & magnā potens.*

La sillaba *po* si potrebbe proferire sotto vna semiminima; benche d'ordinario deffimo vna Croma alle breui, quando la precedente *gna* si proferisse sotto vna minima. Ma se all'accentuata breue, seguirà vn'altra breue, verbi gratia in *tulit* di questo verso,

*Me videat, & te Troia: non unquam tulit ;*  
allora più facilmente s'accomoderanno: perche allungandosi



398 Discorso 7. della Ritmopeia de' versi latini,  
 dosi alquanto più la prima ;tuttauia si potranno proferi-  
 re tutte & due sotto tempi equiuvalenti ad vna lunga :  
 come più a basso si vedrà ne gl essempij . Terzo , si potrà  
 rimediare con vna legatura di due note, per via d'anticipa-  
 tione , che risolue vna lunga in due breui: per esempio ,  
 in vece di modulare questa clausola nel modo seguente .



per saluare meglio i tempi , si potrebbe accomodar cosi



Quarto per le sillabe antepenultime, quando sono bre-  
 ui, & insieme accentuate , ò sia la parola di tre , come  
*Dominus* , ò di più, come *Continuus* , si può ol-  
 seruare similmente d'abbreuiare alquanto più la seguente  
 penultima: mantenendo tuttauia in amendue insieme la  
 proportione di due breui con vna lunga , per esempio  
 darò questi tempi à *Dominus*  
 à & *Dominos* questi





& segnerò così *Continuus*

Tuttauia confesso, che  
sarà difficile, ch' il cantore  
osserui esattamente queste



giustezze, se non con lungo  
studio, & diligenza; per la

*Continuus*

renitenza, che suol fare vn mal habito vna volta inuecchia-  
to. Quinto può seruire ancora questa auuertenza di pro-  
ferire, quando si può, attaccatamente quella parola che  
hà la sillaba breue accentuata, con la parola seguente:  
perche cosil'accento acuto si perde. Eccone l'esempio;  
per non hauere ad allungare la sillaba *Ru* di questo verso

*Non rude vulgus, lachrymisque nouum.*

non attaccherò detta parola con *non* precedente; mà  
con *vulgus* che segue; benchè la qualità del verso pa-  
re che persuada il contrario; cioè che si debba attac-  
care *rude* con *non* per fare vn Dattilo *non ru-  
de*, & non vn' Anapesto *rude vul*. Quest' osserua-  
tione si conferma con l'esempio de' Greci; i quali soglio-  
no mutare l'accento acuto dell' vltime sillabe nel graue,  
quando si trouano nella sequela del Discorso, & non nel  
la fine di qualche clausola, ò membro. Perche se bene  
*αἰὲς*, verbi gratia, si proferisce da per se *oxytono*, cioè  
con Tuono acuto nell' vltima: se s'attacca però con vn'al-  
tra parola, come *αἰὲς ἡμῶν*; perche di due in certo modo  
se ne fa vna, si pronuntia *barytono*; cioè col Tuono graue:  
quale s'intende essere in tutte le sillabe, che non hanno  
ò l'acuto, o'l circonflesso: come che si notifolo nell' vlti-  
me. Et con questi remedij, mi gioua di credere, che si  
potranno accordare tutte le contrarietà, che possono oc-  
correre trà la quantità delle sillabe, & gl'acuti; vale ndo-  
ci



400 Discorso 7. della Ritmopeia De' versi latini,

ci massime di quelli, che ci torneranno più à proposito. Or voglio aggiugnere alcuni ricordi sparsamente, secondo che mi verranno nella fantasia; i quali non saranno di futili a' compositori. Per far sentire l'Aria naturale del verso; auuertasi d'accomodare le battute à i piedi, ò *veremisure*, & progressioni (i Greci le dicono βάσις) di esso, in guisa che non si spezzino: mà comincino, & finiscino con esse. Per essemplio il verso Anapestico dimetro si douerà misurare in due battute, ò Progressioni; che sarà meglio; ò pure in quattro, seguendo il numero de' piedi: più velocemente però che nel verso Heroico: mà non già in vna & mezza, ò tre & mezza &c. Dissi poi *veremisure*, per escludere certe strauaganti, che recano alcuni Grammatici, più per loro capriccio, che per ragione alcuna; se non fusse per sfuggire le cesure, & fare le parti ò diuisioni più eguali. Mà ne questo anco torna in molte ch'essi adducono; verbi gratia, doue Vittorino vuole, ch'il verso Asclepiadeo si misuri con vn Spondeo, due Choriambi, & due Pyrrichij. Oltre che potendosi gl'istessi versi misurare, & spartire per altri piedi più conosciuti, & facili da praticare nella battuta, come Dattili, Spondei Anapesti, Iambi, Trochei &c. io non sò vedere quello che s'acquisti, à diuiderli in questa forma. Per fare sentire poi maggior varietà; doue si continuano molti versi dell'istessa sorte: come ne' Cori della mentouata Tragedia, si potrà affrettare, ò allentare la battuta, secondo l'esigenza delle parole. Si potranno anche concedere alcuni passaggetti; mà non troppo lunghi, & frequenti; & altre simili gratic, & ornamenti del canto: massime in certi luoghi più apparenti del verso; come nell'Heroico alla penultima sillaba, & nel Giambico all'antepenultima; che più necessariamente dell'altre si fanno lunghe. Nelle Cesure  
se la



se la sillaba sarà breue, e'l sentimeto perfetto, ò quasi perfetto, non mi guarderei di mantenerlo breue, doue tale pronuntia riuscisse più gratiosa; benché il Merro la richiedesse lunga; potendosi à ciò supplire con qualche silenzio ò pausa equiualeute. Per essemplio in questo verso di Virgilio,

*Omnia vincit amor, & nos cedamus amori.*

per il qual rispetto senza fallo egli si prese questa licenza. Ma doue la cesura si fa nella lunga, & tale per natura della sua vocale, non mi farò scrupolo d'allungarla il doppio dell'altre; per aggiustare meglio le battute: massime se la vocale sarà di quelle più sonore, come A, E, O; e'l senso sarà perfetto, ò quasi perfetto; come appresso vedremo negli Asclepiadei. Doue l'Anapesto, pare che s'adopri in vece del Giambo, non farei ne anche difficoltà di costituirlo di tempi eguale à quello; verbi gratia, s'io assegnerò alla prima del Giambo vna semiminima, & alla seconda vna minima, alle due breui dell'Anapesto assegnerò à ciascuna vna Croma: come in questi versi di Claudiano.

*Age cuncta nuptiali, Redimita vere tellus &c.*

Et l'istesso farei ne' versi Trochaici, doue il Dattilo si ponesse in vece del Trocheo. Le sillabe, ch'hanno la vocale lunga per natura, non si debbono in modo alcuno abbreviare, ò proferire sotto vn tempo indiuisibile, douunque si trouino, ò nella fine de' versi, ò altroue; benché così hoggi si proferischino nella fauella. Anzi se in alcuna cosa s'hà da fare differenza dalle modulationi erudite, & ben regolate alle triuiali, & comuni, questa è tale; & in ciò massime possiamo allontanarci dal volgo, senza tema d'esser troppo singolari: poiche da questa singolarità ne

Ecc      risul-



# 402 Discorso 7. della Ritmopeia de' versi latini.

risulterà molt'acquisto di grauità; & d'vn cantar maestoso, & veramente latino. E ben vero, che molte sillabe hoggi non si possono discernere; verbi gratia, quelle ch'hanno congiunta la positione: perche l'esempio de' Poeti antichi non ci suffraga. tuttauia se alcuna ve ne farà tale, che per la regola de' Deriuati, ò per l'origine dal Greco, non possa conoscersi se habbia la vocale lunga, ò breue (che per auuentura non saranno molte) allora sarà lecito ad ognuno di prenderle, come vorrà; mà con giuditio, & discretione. Imperoche chi potrebbe hoggi sapere, verbi gratia, che *insanus* si proferiua con l'I lunga *inelytus* con l'i breue; & che *lustrum*, quando significa vna pozza abbrevia l'V, & quando vn giro di cinque anni, l'allunga; se Cicerone, & Festo non l'hauessero lasciato scritto? Mà venendo al particolare de' versi Tragichi; benche il loro Ritmo propriamente sia quello del terzo Epitrìto, che con vocabolo nazionale, si chiamaua Rodiaco; perche forse da i Rodiotti fù adoprato nel marciare in ordinanza (il cui tempo è questo)

tuttauia perche questa sorte di battuta, & proportionone sesquiterza non è riceuuta da' Musici nè antichi, nè moderni; & sarebbe



difficilissima ad obseruare; & perche taluolta in luogo suo succede il Dijambo, ò Giambo doppio; meglio mi parrebbe di spartirlo in sei battute (che che ne dichino i Gramatici) mescolando l'eguale, o binaria con l'ineguale, ò ternaria, quando vi s'incontrano i piedi di quattro tempi, in questo modo; così frequente troppo difficile, al niera, che legue, pettiuamente.



ò pure, quando tatione riuscisse terarli nella ma- ò altre simili ris-

*Quicumque*





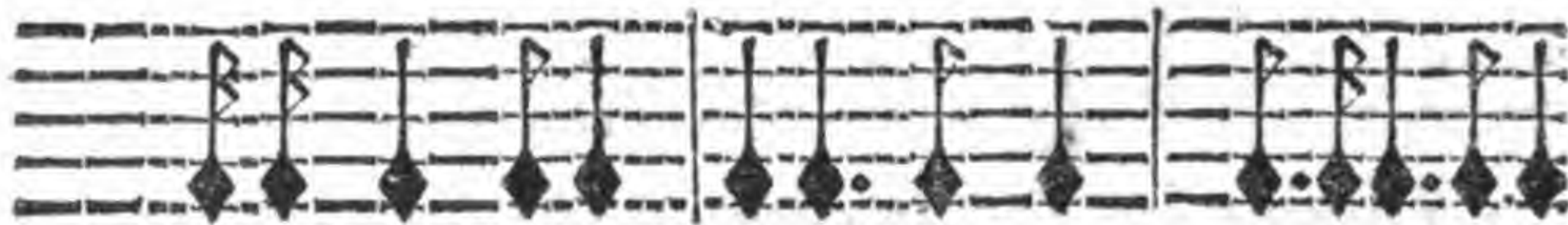
*Quicumque regno fedit; & magna potens,*



*Dominatur aulà; nec leues metuit Deos*



*Me videat, & te Troia: non unquā tulit.*



*Documenta fors maiora, quam fragili loco*



*Starent superbi.*

**Trà i quali tempi, benché alcuni ve ne siano assai difficili, non per questo debbono rifiutarsi; perché cantan-**

**Ecc 2 dofi**



404 **Discorso 7.** della Ritmopeia de' verſi latini, doſi hoggi in Scena ſenza battuta, non è neceſſario d'oſſervarli coſi à capello , come ſtanno notati ; mà sì bene d'appreſſaruiſi quanto ſi può : il che ſi rimette al giudicio del diſcreto Cantore Scenico . Gl'Anapeſtici ſi poſſono proferire ſotto queſti tempi , & ſegnarli coſi .



*Non rude vulgus, lachrymiſq; nouum .*

ò pure coſi, cón qualche legatura , & mutatione di temp



*Lugere iubes: hoc continuis*

Quanto à i Saffici, ſe gli vogliamo dare i ſuoi tempi giuſti, al primo , quarto , & quinto piede , perche ſono Trochei , s'accomoderà la miſura ineguale ; & à gl'altri due l'eguale . Mà ſe vorremo, per maggior facilità , pareggiare le miſure , potranno ſegnarſi in queſta forma .



*Dulce mœrenti populus dolentum*



L'Asclepiadeo, per poterlo misurare in battute eguali, & per Dattili, & Spondei, & non in altre guise più strane, si potrà segnare così: doue il verso finisce in senso perfetto, ò quasi perfetto.



*Et tristes cineres urna coercuit.*

Mà doue, per esserui il sentimento pendente, non si può conuenientemente supplire la battuta con pause, allora si potrà dar doppio tempo alla sillaba, che fa la cesura in questo modo.



*Verum est, an timidos fabula decipit.*

Il che tornerà anco meglio, acciò le lunghe venghino nel battere, & le breui nel leuare. Tralalcio l'altre maniere di versi, che in questa Tragedia non occorrono: perche altroue spero di trattarne più diligentemente. Del restate la sopradetta parola *verum est*, mi da occasione di discorrere alquãto sopra le collisioni delle vocali; che i Grammatici dicono *synalæpha*; cioè se finendo vna parola in vocale, & seguendone vn'altra che pure comin ci in vocale, come *Excisa ferro est* debba elidersi nel canto la prima, proferendosi così *ferr'est*, come pare  
che



che Vittorino voglia che si faccia sempre ; ò pure proferir l'vna , & l'altra come stà ; & come si pronuntia fauelliando. Qual fulse in ciò l'vso de' Greci resta assai chiaro : perche noi vediamo , che non scriueuano quelle lettere , che non voleuano si proferissero , come  $\mu\chi\theta' \delta\lambda\eta\nu$ . Mà de' Latini ci può essere qualche dubbio ; & tanto più che anco ne gl'antichi tempi , quando questa lingua si manteneua ancor pura , & signorile , riceuè in questa parte qualche mutatione , etiamdio strauagante : perche l'S nell'vltime sillabe si toglieua , quando seguivano parole , che cominciassero da' consonanti , verbi gratia appresso Ennio .  
*Doctus , fidelis , suavis homo ; facundus suoque &c.* & per il contrariol'M si manteneua intero , come in questo verso d'Ennio

*Insignita ferè tum millia militum octo*

Mà se V. S. mi dimanda , che faresti tù ? Io risponderè che fino ch'io non trouo in qualche autore maggior chiarezza di queste cose , terrei questo stile : farei sentire l'vna & l'altra vocale , per non partirmi dall'vso corrente , senza necessità ; & per euitare molte ambibologie , che nascerebbono : massime potendosi mantenere sempre la proportion de' tempi nel Metro : poiche questo non è altro , che sciogliere vna lunga in due breui . Et ciò maggiormente offeruarei , quando amendue le vocali s'incontrano lunghe , ò almeno la precedente : perche se sarà breue , & in tali parole , che non ne possa nascere ambiguità di senso , come in alcuni Aduerbij , & Coniuntioni cominciando la seconda parola da vocale lunga ; forse in qualche luogo non farei difficoltà d'elidere la precedente : come in quest'esempio ,

*Atq. ea diuersà penitus dum parte geruntur.*

( Doue l'istessa vocale si ripete ) comunemente anco pronuntiando



nuntiando ~~la~~ vna se ne toglie; se bene non si discerne quale  
Qui c'entra poi qualche particolare auuertenza circa l'as-  
piratione H, & i Distongi. quando la seconda parola  
comincia da vna vocale aspirata, & massimamente lunga  
come *Maiore bastilia nifu*; perche tale aspiratione fa trop-  
po staccamento di pronuntia, hauerei per bene d'elide-  
re la vocale precedente; potendosi fare senza ambiguità  
di senso; con proferirsi cosi *Maior'bastilia*. nè gioua il di-  
re, ch'hoggi l'aspiratione non si pronuntia: perche si do-  
uerebbe pronuntiare. anzi in molti luoghi si proferisce  
dagl'Oltremontani: & vn'abuso manifesto non fa legge.  
Mà se de quest'Elisione nascesse qualche oscurità di sèso  
ò cattiuu risonanza, come in *Urgeri mole hac*, se si profe-  
risse *Mol'hac*, ò che trà l'vna, & l'altra parola il senso fi-  
nisse, come qui, *Nam Polydorus ego: hic confixum &c.*  
in tal caso, meglio è lasciar la vocale intera, come stà.  
Quando poi, ò finisce, ò comincia vn Distongo, come  
*Hic hasta Aeneae stabat*; ò pure, & finisce, & comincia,  
*Crebrescunt optata aure*; perche i Latini non hanno Trif-  
tongi, nè Quadriftongi; & tali pronuntie di tre, & quat-  
tro vocali insieme ristrette, sono spiaceuoli, & poco mu-  
sicali, senza dubbio bisognerà eliderne alcune. mà quali  
& in qual modo, qui stà il negozio. Il dar regole genera-  
li in questa materia, maggior'otio richiederebbe: però  
contentiamoci di qualche particolare esempio. In que-  
sta fine d'vn verso di Virgilio *sub Ilio alto*, tengo di ficu-  
ro, che s'habbia à sentire cosi l'o, come l'a: mà quello  
debba abbreviarsi, & proferirsi con vn tempo solo, per far  
vn Dattilo. Mà in questo principio *Insula Ionio in magno*  
non hà dubbio, che si debbono far sentire tutte tre le vo-  
c ali, cioè l'*ae* della prima parola, & l'*I* della seconda; poi-  
che niuna di els e si può toglier via senza gran disordine:  
perche



*se* perche se si toglie l'I, si leuerebbe vna sillaba al verso; se l'e, la parola di plurale, diuerrebbe singolare; se l'a, non si proferirebbe più per diftongo; mà per vna vocale sola, all'vso hodierno. Mà se mi s'opponesse, che così si porrà vn Cretico, in vece d'vn Dattilo, io direi, che non per questo si guasta la misura: poiche quel tempo superfluo del diftongo *e* supplisce à quello che manca nella sillaba I seguente, che si proferisce breue, facendosi vn Tribraco Ioni, in luogo del Dattilo; & così si pareggiano i tempi: commodità, che ne dà la continuatione di quelle vocali, senza interrompimento di consonanti. In questo principio *Dardanida e muris*, se si pronuntia il Diftongo, come v'è, facendo sentire l'a, & l'e, l'e seguente si può toglier via sicuramente, per sfuggire quell'*hiatus*, come lo dicono i Latini; ò pure farlo sentire per maggior espressione del senso. In questo

*Di uumque æterna potestas.*

*l'e* di *que* enclitica meglio è toglierla via: perche l'enclitiche facilmente perdono l'estreme loro vocali; & qui non ne segue ambiguità alcuna. Mà in quest'altro

*Intentique ora tenebant.*

in amendue i modi, pare che possa stare: perche togliendosi via l'e, resta il Metro col suo tempo, se si proferisce l'o, come è douere, lungo; & mantenendosi, più tollerabile ne diuiene la pronuntia dell'o, con vn semplice tempo, secondo l'vso d'hoggi. Mà in quest'altro principio. *Conticuere omnes*, si può fare vn'osseruatione più notabile; che se s'elide l'e si sente zoppicare il verso: il che nasce, perche vnendosi queste due parole, come in vna, col vincolo d'vn solo accento, cioè quello d'*omnes* (perche l'altro



l'altro di *Conticuere* si perde ) se la sillaba *er* non s'allunga, raddoppiandosi il tempo della vocale ( il che pochi s'auuieranno di fare ) si sentirà vn Giambo *er òm* , in vece d'vno Spondeo . Mà saluandosi l'*e* intatto, allora l'Aria del Metro si sentirà intera ; perche in vece d'vno Spondeo, apparirà almeno all'orecchie vn'Anapesto *ere om* . Onde ò bisogna proferire lunga, quell'*e* penultima, se si toglie via l'ultima; ò lasciar quest'intera : nel qual caso, se si proferirà quella con l'allungamento solo dell'accento, all'uso hodierno, non si farà male ; per la cagione che s'è detta: & se anco s'allungherà la vocale all'uso antico, meglio farà . Mà che diremo di quelle parole, che finiscono in M, seguendone vn'altra principiante da vocale ? le quali manifestamente, secondo l'hodierna pronuntia fanno zoppicare il verso ; verbi gratia

*Littora; multum ille, & terris iactatus, & alto:*  
perochè apparisce veramente prolungato d'vna sillaba; & per consequenza stroppiato, & fuor della sua misura. Il rimedio è facile, se seguiamo la dottrina de gl'antichi: poichè c'insegna il diligentissimo Quintiliano (che tale è veramente quello Scrittore) che soleuano gl'antichi far sentire molto poco questa lettera ( tenuta per altro, & ragionuolmente di suono barbaro, & grosso ) nel fine delle parole ; & però molti la scriueuano, come ammezzata, così M', per dinotare, che s'haueua à proferire leggermente ; & quasi mezzana trà l'N. & l'M. Onde è da credere, che nel recitare, & cantare i versi si lasciasse, come se scritta non fusse ; mantenendosi però in tutto la pronuntia della vocale precedente in questa forma

*Multu' ille, & terris*

F ff

La



410 Discorso 7. della Ritmopeia de' versi latini,

La qual regola si deue, per parer mio, in tutti i modi osservare; imitando quelli che poterono dar legge à questa lingua, ch'era appresso di loro materna, & naturale: & tanto più, ch'ella tiene la via di mezzo trà quelli, che stroppiano il verso col proferire ogni cosa, & quelli che offuscano il sentimento con troncare più del douere, come farebbe chi dicesse

*Multi ill', & terris &c.*

& l'istesso appunto offeruerei anco, quando segue all'M vna vocale aspirata, come

*Monstrum horrendum informe ingens &c.*

benche l'interpositione dell'H impedisca il farsi la Comprensione (per dir così quella, che i Greci chiamano *συνεκρήνησιν*) cioè l'accozzamento di due vocali in vna sillaba, à guisa di distongo *stru'bor*; & perciò il verso si sconcerti alquanto. Et questo è quanto al presente m'occorre, circa l'aggiustamento de' tempi de' versi latini.




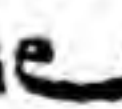
Quanto poi al maneggio del concento, & melodia ne' Cori (perche à questo si restringerà il nostro ragionamento) bisogna prima fare vn presupposto, che la maniera tenuta fin'ora da i Moderni è lontanissima dal modo antico, & da ogni conuenienza: perche, doue per maggior parte rompono il filo della melodia, & del discorso, con quelle loro imitationi, repliche, & accozzamenti di parole diuerse (che i Greci chiamarebbono *παλιλογίας*, & *πολιλογίας*, per il contrario si debbono sempre far cantare insieme l'istesse parole; à volere che s'intendino bene; & non se ne perda vn jota; come è necessario assolutamente: & che l'Aria n'esca spiritosa, & imitante qualche ballo (il che si può fare anco in soggetti graui) & non languida,



da, & inervata; come per lo più si sente nello stile madrigalesco: & tanto più, che i Cori Tragichi, ò si deuno ballare, ò passeggiare con quelle medesime mouenze della melodia. il che accresce alla musica tanto più d'energia, & vigore, che non si sente nello stile madrigalesco, quanto differisce quasi vn corpo viuo da vn morto: poiche in questo stile la forza del Ritmo vi si confonde tanto da quei contrarij, & diuersissimi mouimenti, che appena ve ne resta vestigio alcuno. Nè mi si dica che i Cori si sono veduti ballare pure in questo stile, & in Firenze, & in Roma, & altroue: perche non ballauano se non in quelle parti, doue si cantano l'istesse note; cioè in vna minima parte del Coro, & con clausole breui, & spezzate; à guisa di canzonette: quale anco era il ballo poco artificioso, & scompagnato dalla varietà de' gesti: maniera molto diuersa dalla buona, & antica; che riceueua grã varietà d'Arie, & mouenze, & figure di ballo, & periodi anco lunghi, & attaccati nel discorso. Non ametterò ne anco il pretesto, che pigliano i musici, per non fare le loro compositioni troppo semplici, & triuiali; perche si possono scapricciare in altri soggetti; se vogliono mostrare la loro peritia in cose stentate, & di studio, come dicono. e quanto all'essere semplici, non sempre le cose più artificiali sono le più belle: come si può conoscere nella Poesia; doue niuno, che non sia mentecatto, preferirà per esemplo i versi di Porfirio Optatiano cō le Acrostichidi, all'Egloghe di Virgilio, così pure, & semplici come sono. Et ne anco si potranno chiamare triuiali queste melodie, se saranno fatte con giuditio, & con varietà Meliche, & Ritmiche; & con quella espressione de gl'affetti, & del costume, che si richiede. Non escludo già per questo qualche anticipatione di poche parole fatta opportunamente



412 Discorso 7. della Ritmopeia De' versi latini,

dal Corifeo : ne dico , che sempre tutti i Corici debbino cantare insieme: perche possono anco ad imitatione de' gl' antichi diuiderfi in due squadre, ch' essi diceuano *διχαίαν*, & cantare vna per volta: mà auuertisco solo quello, che per lo più si deue offeruare. Presupposta dunque questa massima, dico che in ogni modo resta al Compositore gran campo di variare: poiche il concento si potrà disporre almeno in tre guise. La prima si può chiamare vn Canto Piano. La seconda Falso Bordone, & la terza Contrapunto di nota contra nota. Ciascuna di queste riceue poi diuerse altre spezie. Perche il Canto piano si può fare prima tutto all' vnisono: secondo all'ottaua semplice : terzo all'ottaua diuisa harmonicamente: quarto in quinta. li quali due vltimi modi forse non riuscirebbono, per quella continuatione di quinte: tuttauia è cosa che si potrebbe sperimentare: purché non vi mancasse l'accompagnamento instrumentale: massime d'instrumenti gagliardi; che s'accomodassero di tutte quelle consonanze , che vi potessero entrare. perche chi direbbe mai, se non l'hauesse esperimentato, che ne' registri de' gl'Organi la continuatione di più quinte, & i falsi riscontri di none, che ne seguono, non guastassero il concento? Il secondo modo non hò dubbio, che riuscirebbe: perche quell'accompagnamento d'ottaua in quella guisa non s'intende contro le regole: anzi si prende quasi per vna voce sola , come si fa ne' cordoni del Liuto, che s'accompagnano, d'vn altra corda più sottile all'ottaua: & tanto più se l'accompagnamento instrumentale fusse variato assai: & non s'interponesse frà quell'ottaua; mà ò la rinchiudesse nel mezzo, ò fusse sotto, ò sopra di lei. La seconda foggia di falso bordone (per il quale intendo vn concento di tutte sette, ò decime; fuor delle cadenze però) riceue anche  essa



essa qualche varietà: perche essendo le voci più vicine, come Bassi, & Contralti, può procedere con feste: & se faranno lontane, come Bassi, & Soprani) per decime: & in amendue i modi, ò con vna voce mezzana, se vi farà, che diuida le feste nella quarta, & nella terza; & le decime nella quinta, & nella sesta; ò pure da se, & indiuisi. Doue auuertisco, che si come le decime si possono variare, mutando alternatiuamente l'ordine della quinta, & della sesta, così anco si può fare nelle feste; ponendo la quarta nel graue, quando s'unisce con la terza maggiore: benché i Contrapuntisti si guardino da quest'accoppiamento; più per vna certa superstitione passata di mano in mano dal secolo rozzo in quà, nel quale si teneua la quarta per dissonanza, che per alcuna ragione sufficiente. La terza maniera si può ridurre anch'essa à due sorti almeno, vna delle quali sarà d'un contrapunto più rigoroso di nota contra nota, & l'altra d'un più licentioso: nel quale si cōcedino in qualche parte alcune diminutioni: ch'è la maniera più praticabile, & vaga di tutte. Or se il perito Cōpositore adoprerà il suo giuditio per conoscere, doue più vna maniera di melodia, che vn'altra si richieda, potrà senza fallo far sentire tanta varietà al Teatro, che niuno vi cercherà artifizij di fughe, & di repliche: & ognuno ne resterà sodisfatto pienamente. Per essemplio, doue si vorrà esprimere maggiore vnione d'affetti, si potrà adoprare il canto fermo: doue meno, si procederà per il falso bordone. mà doue si mirerà più al diletto, s'vserà il contrapunto di nota contra nota. Et se si volesse mai far sentire il Cromatico puro; quello cioè che non esce delle corde del Tuono fondamentale, si potrà praticare in vno delli due primi modi; essendone il terzo poco capace, per carestia di corde sufficienti. Questo sì, ch'io voglio auverti-



414 **Discorso 7. della Ritmopeia de' versi latini;**

**auuertire, che nella prima maniera di concento semplice  
ò piano, non s'appagheranno forse interaméte l'orecchie  
di questi nostri Pratici, se non vi saranno queste due con-  
ditioni: prima che si proferisca in guisa scolpito, facendo  
intendere bene tutte le consonanti, che non si perda co-  
sa alcuna: già che questo è il principale acquisto, che si  
caua da questa sorte di musica. secondo, che l'accompa-  
gnamento instrumentale sia di tal sorte d'instrumenti, che  
possino supplire à quello, che principalmente manca à que-  
sti concenti semplici; che sono l'imitationi, & varietà di  
consonanze; cioè che s'adoprinò Instrumenti d'archetto; i  
quali per luoghi di non molta capacità proportionalmen-  
te seruono per quello, che seruiuano ne gl'antichi Teatri,  
ò in Sale molte spatiose gl'instrumenti da fiato; come  
Pifferi, Flauti, & Organi. Voglio ben'auuertire, che di  
queste tre maniere, la più frequente per parer mio deue  
essere l'ultima del Contrapunto di nota contra nota; se-  
condariamente il canto piano; & meno di tutte, il falso-  
bordone: il quale si deue adoprare molto parcamente,  
& per poche battute. Questo mi pare molto à proposito  
per quando si procede di grado in quella sorte di Croma-  
tico, che si chiama Inspeffato; perche si serue anche  
delle corde particolari Diatoniche, & delle Metaboliche;  
come dal seguente essemplio si vede.**



& della Melodia de' Cori Tragichi, 415

Coro

*Quid caeca fors minaris?*

Instrumento

nel quale cantandosi le tre Parti di sopra dal Coro; il Basso può esser sonato da vn'Violone; tacendo frà tanto il Cembalo: perche non pare, che ci possa far buon effetto. Il quale accompagnamento; benchè à molti parrà assolutamente necessario, per coprire, come dicono, ò più tosto per reggere quelle quarte, poste trà il Tenore, & il Còtralto; a me nõ pare già così: perche stimo che cõ quelle tre sole Parti il contrapunto potrebbe procedere. Mà per fare il concerto più pieno, & perche il Coro non resti scompagnato dall'instrumento in questa guisa potrà ac comodarsi.



comodarsi. Mà le mutationi de' Tuoni, che contengono il più bel della Musica; & ne' Cori massimamente hanno luogo (doue anco erano adoperate da gl'antichi per testimonianza di Dionigi Halicarnaseo) in tutti e tre li sopradetti ottimamente si potranno aggiustare. Quanto à gl'instrumenti per vna sala mezzanamente grande, niuno sarà più à proposito del nostro Cembalo Diarmonico, ò Triarmonico, accompagnato massimamente dal Violone Panarmonico. Mà lasciamone il giuditio all'esperienza: la quale farà conoscere vna volta, quanto questi instrumēti siano vtili; anzi necessarij per le Scene, & Teatri hodierni. Ciò dico, perche per i Teatri antichi vi vorrebbono instrumenti più strepitosi; & massimamente da fiato: i quali si potrebbero anch'essi variare, & perfettionare nel modo, ch'habbiamo fatti li sopradetti. Quando poi, auuenga che questa sorte di Musica, & di Cori, non appaghi pienamente gli Spettatori, non sarà da fariene marauiglia; nè desistere per questo da cose maggiori: perche ageuolmente ne appariranno la cause. Tralascio l'inuidia che sogliono portar seco le nouità; massime &c. Non dico ne anco della necessità, ch'habbiamo d'introdurre i Cori ne gl'angustissimi siti delle nostre Scene; & non in luoghi aperti, & spatiosi, come anticamente si faceua; cō molto maggior satisfactione de gl'occhi, & dell'orecchie in particolare: alle quali maggior diletto porgono simili Melodie cantate con voce alta, & accompagnate da instrumenti molto strepitosi (cioè da' Pifferi, che altroue accennai essere le Tibie Coriche) mà udite da lontano. Non parlo del ballo, ò gesto artificioso che si praticaua similmente da' Corici antichi, versatissimi in tutte queste cose: & altre particolarità che hoggi non sappiamo; & che se bene proportionatamente almeno si potrebbero rimettere



mettere in vso; tuttauia ricercerebbono grandissimo studio, fatica, e dispendio. Mà quello, che più mi fa temere è, che essendo il tempo così breue; & impiegandosi giouanetti inesperti; poco pratici nel Latino; e di vocali quali, vi mancherà, e la viuacità dell'attione; e quella soauità, & vnione di concento, che nasce da voci elette, sonore, e bene aggiustate insieme; e per auuentura, si sentirà anche poco l'istrumento. oltre che vi vorrebbe vn'accompagnamento più artificioso, che vn semplice Basso continuo. onde forse non vi mancheranno di quelli, che chiameranno queste sì fatte Melodie, Musiche da Frati, e cose simili. Non priueranno già V.S. queste chiacchiere di quella lode, che meritamente gli sarà resa dalle persone sincere, dotte, e giuditiose; per hauer osato di mettersi con sì pochi aiuti ad vn'impresa bella sì, e nobile; ma altrettanto difficile, e scabrosa: e come si dice, rotto il ghiaccio, & aperto la strada à gl'altri. E tanto più gl'è douuta questa lode appresso i Sauij, quanto è più difficile il restaurare le cose antiche; e fabricare, come si dice; sul vecchio, ch'il murare di pianta: benché di prima vista non così paia. Ed è la ragione assai chiara: perche il rimettere in pratica cose per lungo spatio perdute, suppone vn'vso contrario inueterato, & accreditato di già; al quale è forza di contrastare. senza che la presuntione milita contro quello, che per l'addietro s'è tralasciato; quasi come hauesse ceduto al meglio. Oltre che pare, che vna certa fatalità s'opponga sempre à quelli che cercano di resuscitare l'antiche cose; i quali sogliono anche essere d'ordinario poco fortunati; come in me medesimo più, e più volte hò prouato.



## A G G I V N T A .

**P**Er compimento di quest'Opera, voglio aggiugnere una figura; la quale dimostrerà, come vn Violone, che habbia il tuono diuiso in quattro parti, ò pure in tre, à guisa de' Cembali spezzati ( come il nostro Panarmonico ) possa accordarsi con tutte le voci naturali, & accidentali de' Cembali còposti di tre Tuoni, e tastature diuerse: e seruirà per la pratica dell' intauolatura, e per sonare sopra l'vno, e l'altro instrumento: con questa differenza, che per il Violone vna medesima chiauè s'adoprerà sempre, e per il Cembalo tre ve ne vorranno diuerse.

Mà qui si deue auuertire, che se detto Violone s'accorderà al Tuono Dorio ( ò Ipodorio ) come dimostra la prima serie dell'otto lettere, tutta la figura con le sue note potrà seruire; come nel secondo compartimento del Violone à Facc. 321. doue il tuono è diuiso in quattro parti. Mà se s'accorderà al Frigio (il che è più comodo; perche il tuono si diuiderà solo in tre, e le voci segnate così Xb, non saranno necessarie) allora bisognerà ( oltre qualche mutatione, che c'anderà ) mirare alla seconda serie, che comincia dall'F corsiuo, & accomodare quelle chiauì alle corde à voto; con questa differenza, che se si sonerà il Frigio semplicemente, come stà, bisognerà accordarle con gl'interualli di dette lettere naturali, come stanno; nel qual caso l'harmonia comincerà da tre tuoni conforme alla specie d'F fa, ut.. Mà se si vorrà sonare il Dorio nel Sistema Frigio accidentalmente, si douerà accordare, conforme alle lettere sinistre di detta seconda serie; prendendo, verbi gratia bA in vece



1. The first part of the paper is devoted to a study of the properties of the function  $f(x)$  defined by the equation

which is satisfied for all  $x$  in the interval  $(0, 1)$ . It is shown that the function  $f(x)$  is continuous and that it satisfies the functional equation

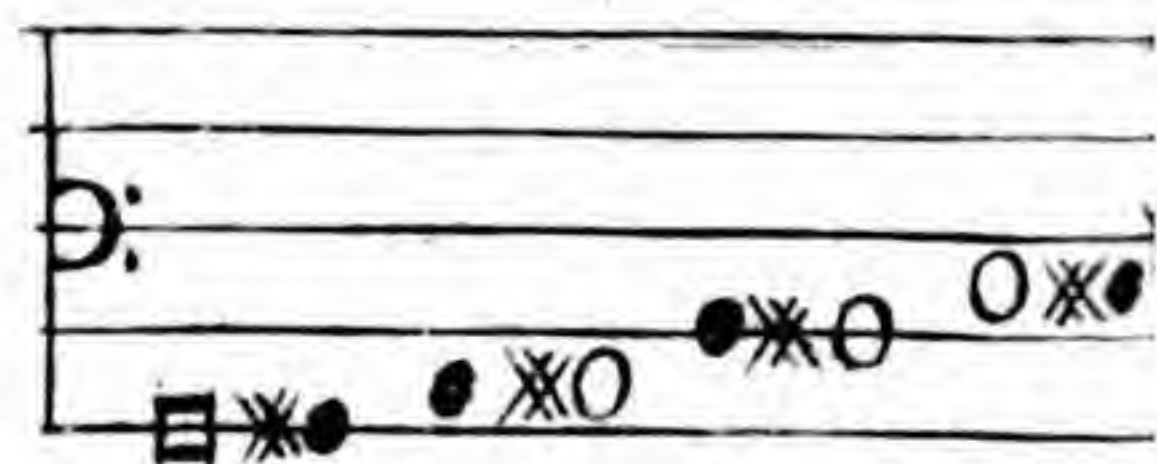
$$f(x) + f\left(\frac{1}{x}\right) = 1$$

for all  $x$  in the interval  $(0, 1)$ . It is also shown that the function  $f(x)$  is not differentiable at  $x = 1$ .



Corrispondenza delle uoci proprie e dell'accidentali, de't  
Triarmonico, con le note del sistema Dorio, o Ipod

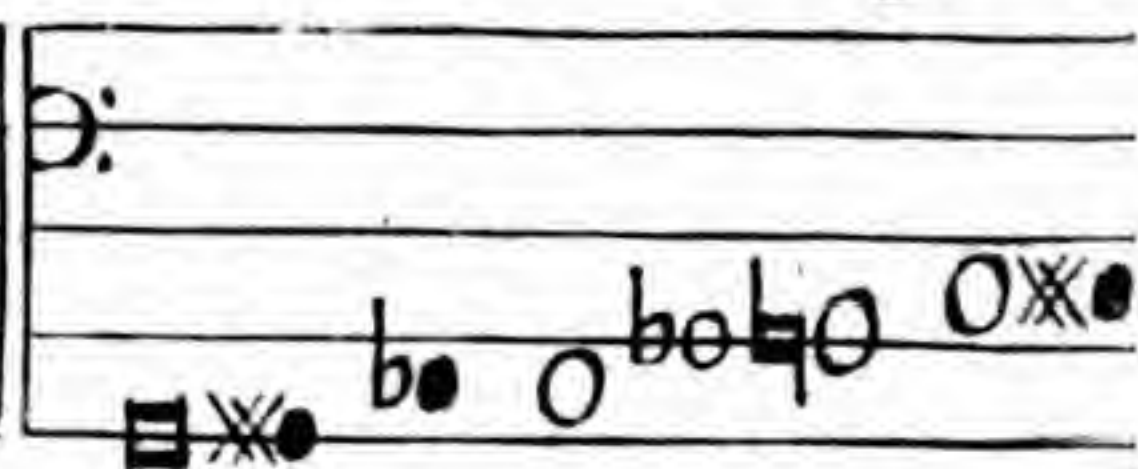
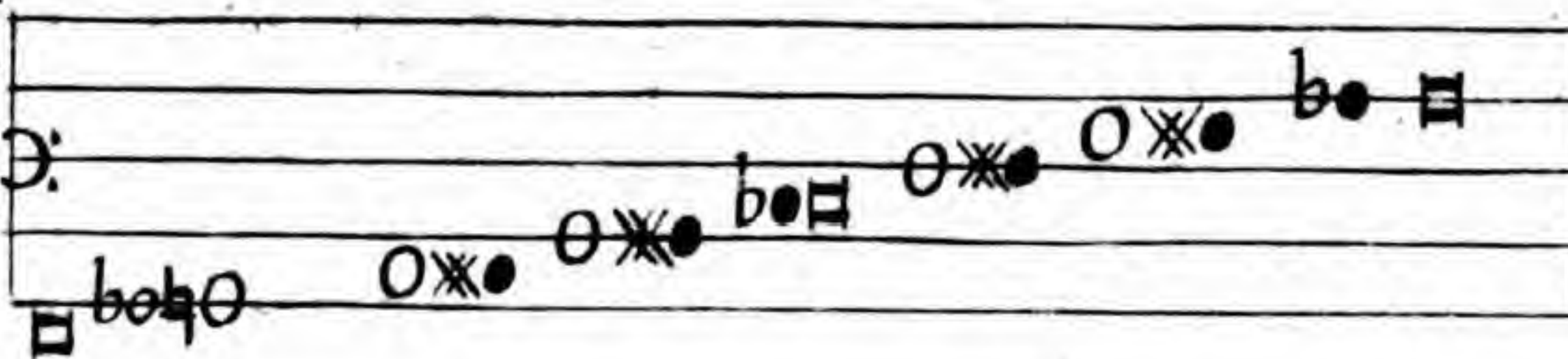
Sistema



Cembalo Triarmonico

Tuono Dorio o Ipodorio

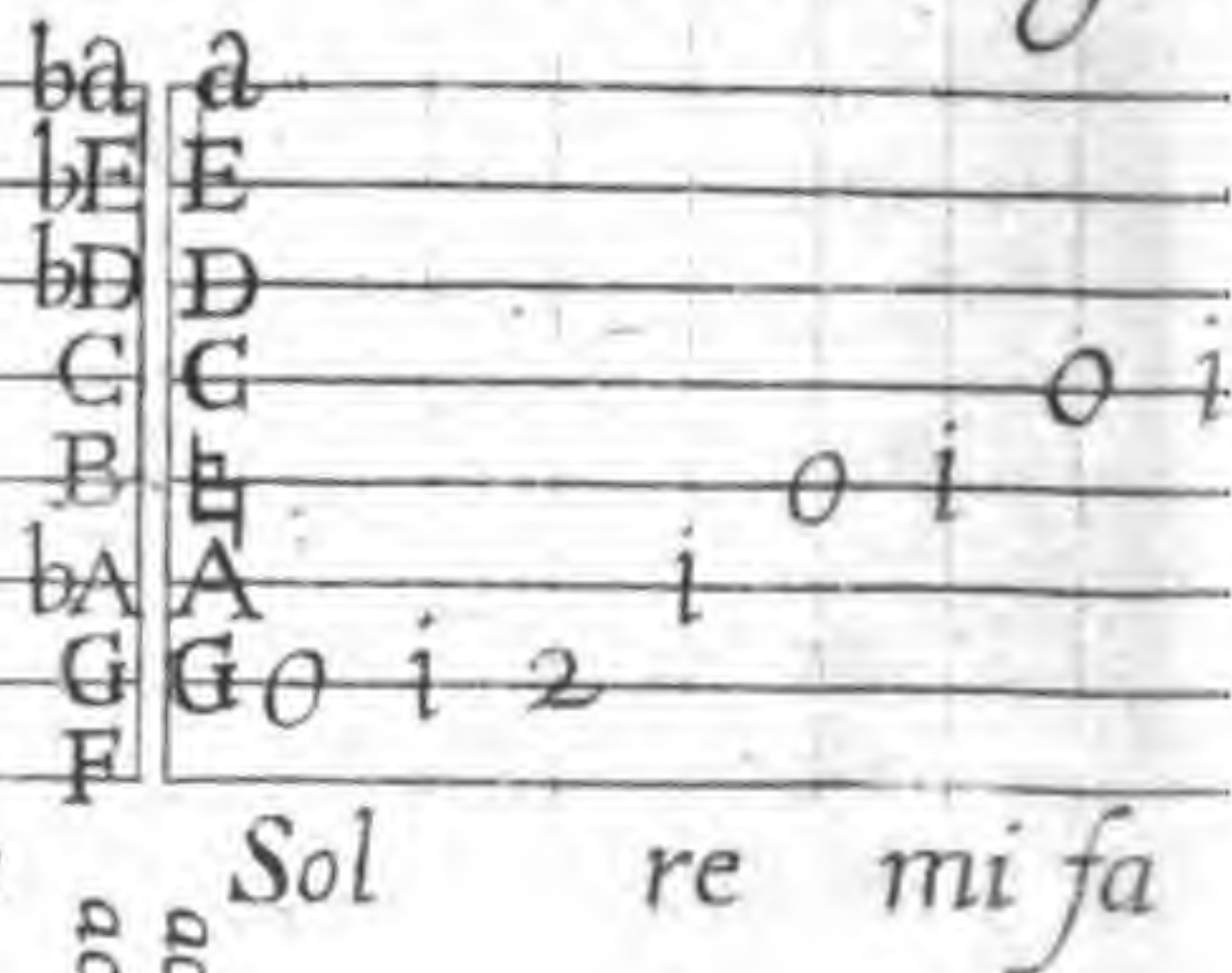
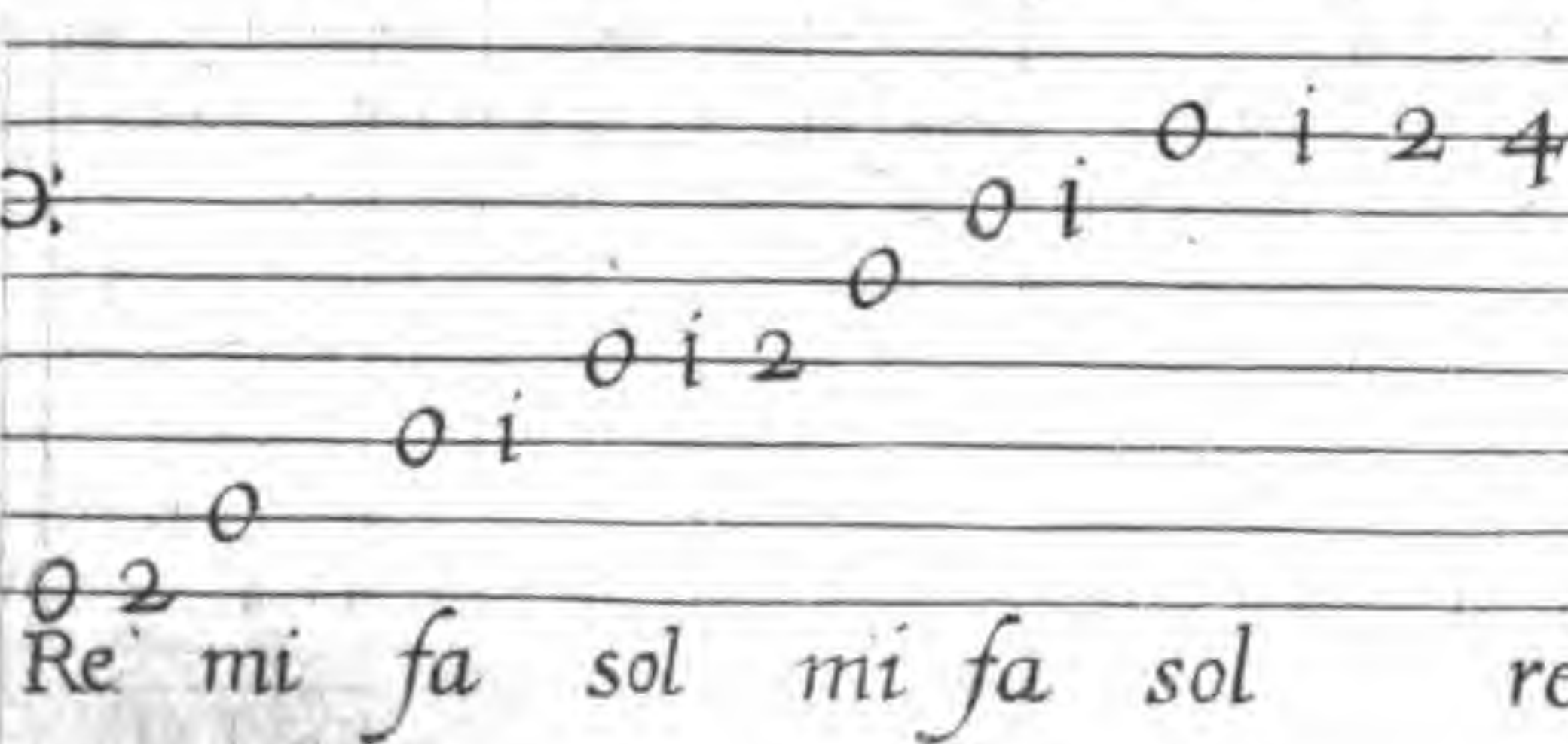
Tuono Frigio



Tuono Dorio o Ipodorio

Tuono Frigio

Violone Panarmonico  
accordato al Dorio



accordo frigio  
accordo Dorio



re Tuoni principali, e tre tastature del Cembalo  
orio inspessato, e con le uoci del Violone Panarmonico.

Dorio ò Ipodorio inspessato

Two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a final square note. The second staff contains a similar sequence, starting with a clef-like symbol and ending with a square note.

o Iposfrigio

Tuono Lidio o Ipolidio

Two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of notes with various accidentals and a final square note. The second staff contains a similar sequence, starting with a clef-like symbol and ending with a square note.

o Iposfrigio

Tuono Lidio o Ipolidio

Two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 8) and a final square note. The second staff contains a similar sequence, starting with a clef-like symbol and ending with a square note.

sol mi fa sol Fa sol re mi fa sol mi fa

accordo Lidio  
accordo frigio



... ..  
... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..



vece dell'A ; cioè accordando la terza corda vn semitono sopra la seconda , e non vn tuono . La terza serie poi con le lettere sinistre , dimostra le corde accordate nell'istesso modo con l'Armonia Frigia; mà segnata accidentalmente nel Lidio ; e con le destre l'Armonia Lidia segnata naturalmente , con li suoi proprij caratteri : mantenendosi per tutto le debite distanze di verso il graue: perche il Frigio comincia dalla seconda corda; & il Lidio dalla terza : e rimanendo in amendue i modi immobile la prima corda ; cioè senza abbassarla , nè alzarla: benché nell'Armonia Doria sia vn' *A la, mi, re*, e nella Frigia vn' *F fa, ut*.

Del resto, il più alto di questi tre ordini rappresenta vn solo Sistema ( che qui è il Dorio, ò Ipodorio ) inspesato con le voci de gl'altri due Tuoni, ò Armonie : senza porvi però la Doria ; perche si può prendere dall'ordine di sotto mezzano . E qui debbiamo figurarci, che se questo Sistema fondamentale fusse il Frigio , ò Iposfrigio , & esso, e gl'altri due, con le loro voci tornerebbono vna terza maggiore più nel graue : perche il Dorio comincerebbe in *F fa, ut* (cioè in *A la, mi, re*, naturalmente) il Frigio in *G sol, re, ut*, naturalmente ; & il Lidio in *A la, mi, re* (cioè in *F fa, ut*, naturalmente ; al contrario del Dorio ) variandosi l'altre voci di segni , e non d'intervalli : poiche la seconda del Lidio , per essemplio di D con questo segno  $\times b$ , diuerrebbe vn' A col diesi  $\times$ .

Il secondo ordine dimostra la dispositione naturale delle tre tastature , ò Armonie con le chiaui distanti vna terza maggiore: ch'è la distanza delle voci *Synonyme*, ò de' Tuoni separati dal Modo . E nell'vno, e l'altro ordine le note quadre mostrano le voci cadentiali , e principali di ciascuno : e trà le tonde, le piccole accennano le voci



voci accidentali ( ahe si direbbono in Latino *Infinitia*, & in Greco *ἄπειρος* ) e le grandi quelle del Tuono, e naturali: alle quali, come anco alle quadre, corrisponde vna delle sillabe sottoposte; e si potrebbero anco differenziare dalle piccole con tingerle di rosso. Il terzo ordine è quello delle otto corde del Violone: di cui le corde à voto si figurano col zero (0); & i tasti primo, secondo &c. con l'1, 2, &c. conforme all'intauolatura Italiana; doue anco col rosso si potrebbero differenziare quelle voci, che sono principali, e corrispondono ad vna delle quattro sillabe *re, mi, fa, sol*: hauendone escluso l'altre due *ut, & la*, come superflue, secondo l'vso de gl'antichi Greci. Del che si sono mostre le ragioni, & vtilità notabilissime che se ne cauano per la perfetta pratica d'imparar il canto con breuità, e chiarezza; e d'intauolare la Musica con maniera assai più facile, & ordinata della comune, in vn nostro Discorso in Lingua Francese, che al presente si stampa in Parigi.

†

I L F I N E.







1700  
1700

1700  
1700

1700  
1700



4th -

un-Bo.

4th. 2





